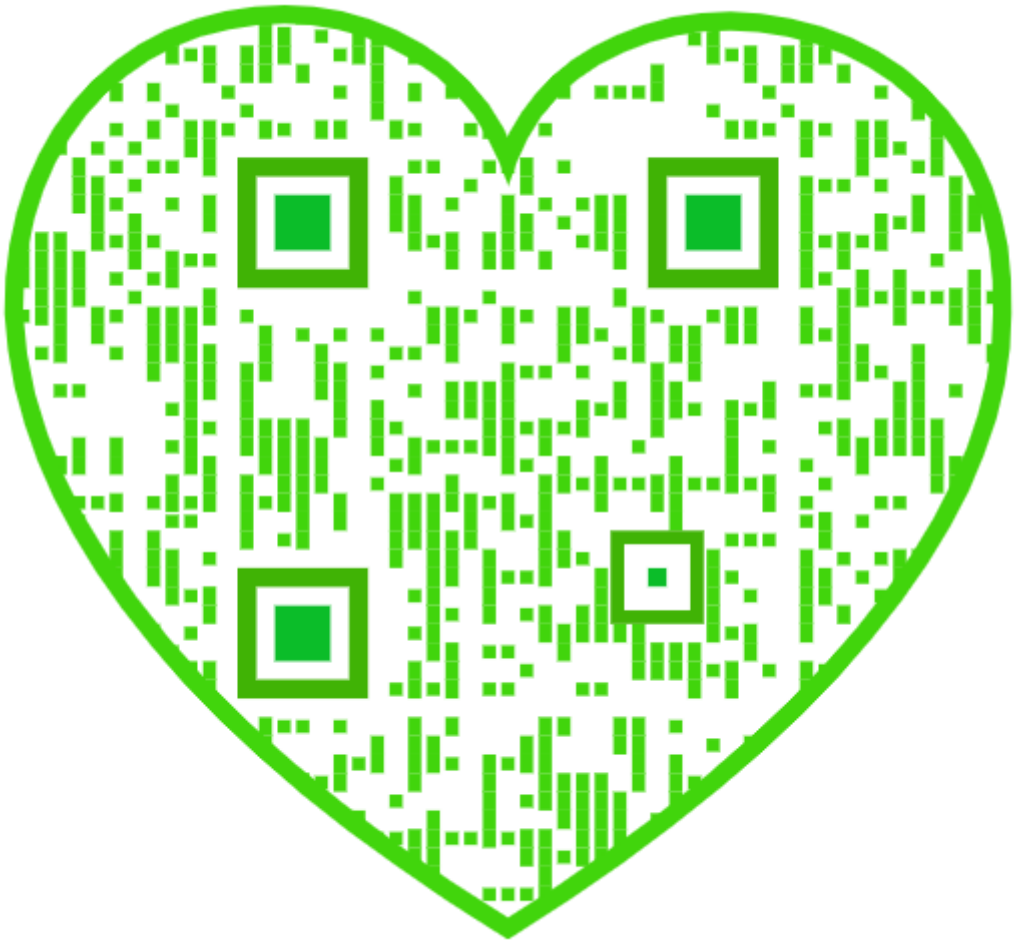
De Gulden Passer. Jaargang 53

bron
De Gulden Passer. Jaargang 53. De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen 1975

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_gul005197501_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m.



[De Gulden Passer 1975]

Bijdragen tot de geschiedenis van de grafische kunst opgedragen aan prof. dr. Louis Lebeer ter gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag
Tweede deel
Contributions à l'histoire de l'art graphique dédiées au prof. dr. Louis Lebeer à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire
Deuxième volume

Archivalische gegevens over Volcxken Diercx, weduwe van Hieronymus Cock

door Lydia de Pauw-de Veen
(Brussel)

Inleiding

Hieronymus Cock overleed in 1570, één jaar nadat hij en zijn vrouw Volcxken Diercx hun testament (zie beneden) hadden laten opmaken bij notaris Van Loemele. Hierin laat elk van hen aan de langstlevende - ze hadden geen kinderen - o.m. het vruchtgebruik na van de 'coperen platen en vormen met alle de gereetschappen dair toe dienende'. Volcxken Diercx zal inderdaad de prentenuitgeverij en -handel 'In de Vier Winden' verder uitbaten. Wat nieuwe uitgaven betreft, was het bedrijf niet meer zo productief als ten tijde van Cock, maar toch moet het nog zeer actief zijn geweest, aangezien bij de dood van Volcxken Diercx, in december 1600, haar inboedel een zeer groot aantal platen en prenten behelsde. De lijvige inventaris van deze inboedel[1] zal bij een volgende publicatie worden uitgegeven en besproken. In deze bijdrage beperk ik me tot het uitgeven en bespreken van de volgende archiefstukken[2]:

1 Antwerpen, Stadsarchief, Not. 2860, 1601.

2 Hierbij gaat mijn dank naar Dr. C. van de Velde die me op het spoor bracht van deze documenten, eveneens naar Dr. H. de Schepper, die me behulpzaam was bij het oplossen van paleografische moeilijkheden alsook naar Dr. C. Wyffels, Rijksarchivaris en Dr. J. van Roey, standsarchivaris van Antwerpen, die mijn practisch werk vergemakkelijkten.

1. Het testament van Hieronymus Cock en zijn echtgenote Volcxken Diercx, verleden bij notaris Van Loemele op 25 januari 1569[3].
2. Het testament van Volcxken Diercx verleden bij notaris Van den Bossche, op 17 october 1581[4].
3. Codicille bij het testament van Volcxken Diercx (17.10.1581) verleden bij notaris Van den Bossche op 14 september 1582[5].
4. Overeenkomst tussen Volcxken Diercx en Bartholomeus de Mompere in verband met het verkopen van prentwerk, geacteerd door notaris Van den Bossche op 24 september 1582[6].

Bespreking van elk document

1. *Testament van Hieronymus Cock en Volcxken Diercx, 25 januari 1569* (*zie bijlage 1*).

Na de gebruikelijke formules bij het begin van een testament, uiten beide echtgenoten de wens 'ten Predicheeren' te worden begraven. De predikheren zijn de Dominikanen wier kerk thans als de Sint-Pauluskerk bekend is. De eerst genoemde legataris, de 'fabryck van Cameryck' krijgt het minst: vier stuivers van elk. De fabriek van Kamerijk is waarschijnlijk de kerkfabriek van het aartsbisdom Kamerijk, dat de hele kerkelijke organisatie in het Antwerpse (alleen de Antwerpse parochie zelf had een zekere onafhankelijkheid) beheerste[7]. Weliswaar had Filips II in 1559 de bisdommen helemaal anders ingedeeld, maar die herstructuratie bleek moeilijk en eerst na lange tijd, in 1585, definitief te zijn verwezenlijkt[8], zodat het aanvaardbaar lijkt dat in 1569 de kerkfabriek van Kamerijk in een testament werd bedacht. Dit lijkt logischer, ook wegens de context, dan een eventuele fabriek van

3 Antwerpen, Stadsarchief, Not. 548, fol. 34 recto-36 verso.
4 Antwerpen, Stadsarchief, Not. 3640, fol. 6 recto-7 verso en 98 recto.
5 Antwerpen, Stadsarchief, Not. 3641, fol. 31 recto-verso.
6 Antwerpen, Stadsarchief, Not. 3641, fol. 10 recto-verso.
7 F. Prims, 'Kamerijk en Antwerpen', in *Antwerpiensia*, XVIII (1948), pp. 34-37.
8 L. Voet, *De gouden eeuw van Antwerpen. Bloei en uitstraling van de Metropool in de zestiende eeuw*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1973, pp. 436-438.

Kamerijkse kant. De huisarmen van de stad en de armenbus van de schilders krijgen aanzienlijker sommen. Ook de drukker van de Cocks, Sanders Janssen - in de Liggeren in 1558 als 'drucker' onder de meesters opgenomen[9] - indien hij hen nog dient bij de dood van de eerste van hen beiden. Cock geeft aan zijn eigen erfgenamen 'ab intestato' - d.i. voor wie geen testamentaire beschikkingen zijn voorzien - geld voor hun rouwkleren. Zijn neef, Hans Wellens alias Cock, zoon van de schilder Matthijs Cock (ca 1510 - ca 1540) krijgt, onder bepaalde voorwaarden, 100 carolusgulden en een waterverfdoek van zijn vader, nl. een landschap met de Emmaüsgangers. Karel van Mander vertelt dat Matthijs Cock inderdaad 'schilderde van Water en Oly-verwe seer wtnemende stucken'[10]. Waterverfdoeken werden in onze gewesten veel geproduceerd[11]; ze zouden bestemd geweest zijn om de dure wandtapijten en het kostelijk Cordobaans leder te vervangen[12]. Weinige waterverfdoeken zijn bewaard gebleven. Het werk van Matthijs Cock zal waarschijnlijk ook verdwenen zijn. De vermelding ervan levert een niet zeer belangrijk, maar zeker element bij de studie van het nog zo slecht gekende werk van de jong gestorven schilder. De argumentatie van K.G. Boon voor een verband tussen Matthijs Cock - die hij met de Meester van het Errera-schetsboek identificeert en de jongere Pieter Bruegel de Oude[13], zou misschien dank zij deze vermelding kunnen worden versterkt door het feit dat ook Bruegel de Emmaüsgangers in een landschap uitbeeldde; in de door Hieronymus Cock uitgegeven serie van twaalf land-

9 *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, *onder zinspreuk* '*Wt ionsten versaemt*', afgeschreven en bewerkt door Ph. Rombouts en Th. van Lerius. Deel I. Antwerpen, F. Baggerman, 1872, p. 209.

10 Karel van Mander, *Het schilder boeck waerin...* Tweede uitgave, t'Amsterdam, by Jacob Pietersz Wachter, 1618. fol. 152 verso.

11 K. van Mander, *op. cit.*, fol. 126 verso; J.A. van De Graaf, *Het De Mayerne Manuskript als bron voor de schildertechniek van de barok*, Mijdrecht, drukk. Verweij, 1958, pp. 14-15.

12 R.-A. d'Hulst, *De tekeningen van Jakob Jordaens. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII*e*-eeuwse kunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Brussel, Paleis der Academiën, 1956, p. 23.

13 K.G. Boon, 'De tekenaar van het Errera-schetsboek'. in *Bulletin* (van de) *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, 1955, 1-3 (*Miscellanea E. Panofsky*), pp. 215-229.

schappen naar Pieter Bruegel de Oude komt immers de prent 'Evntes in Emaus'[14] voor. Het linkergedeelte van dit landschap, het vergezicht nl., vertoont een zekere verwantschap in compositie, in rotsen, wolken en schepen, met de aan Matthijs Cock toegeschreven tekeningen.

Cock bedenkt verder nog andere neven en nichten en ten slotte de te Mechelen wonende schilder Gerard Oeyens; over deze laatste weet men haast niets: alleen maar dat hij in 1561 als vrijmeester in de archieven van de Mechelse Sint-Lucasgilde voorkomt[15]. De vraag blijft open of enig verband te zoeken is met de militaire architect van Karel V, Sebastiaan ab Oya, of Oyens (ook Noyens, Utrecht, 1493-Brussel, 1557), die de reconstructie van de Termen van Diocletiaan tekende die in 28 platen door Cock werden gegraveerd en in 1558 uitgegeven[16], op aanvraag van Kardinaal Granvelle.

Volcxken Diercx voorziet, van haar kant, indien ze de eerste overlijdt, 100 carolusgulden en een jaarlijkse lijfrente van 25 carolusgulden voor haar moeder Margriet Hendricksdochter. Haar broer Cornelis Hendrik en haar zuster Marie, alsook hun wettige kinderen krijgen eveneens sommen geld, o.m. voor hun rouwklederen.

De hoofdbrok van het testament is vanzelfsprekend het legaat vanwege de eerste overledenen van hen beiden aan de langstlevende van 1) de volle eigendom van alle persoonlijke roerende goederen, geld, zilverwerk, enz. (alsook de hangende schulden), behalve de 'coperen platen oft vormen met alle reetschap' (zie beneden) 2) het levenslang vruchtgebruik van alle rentegevende huizen en andere onroerende goederen alsmede van de koperen platen, vormen en het gereedschap dat erbij hoort. Echter, op voorwaarde dat de langstlevende alle schulden, begrafeniskosten enz. betaalt. Anderzijds krijgen hun erfgenamen de (blote) eigendom en het erfrecht van elks deel in de rentegevende huizen en

14 L. Lebeer, *Beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude*, Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1969, nr. 9.

15 E. Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.* dl. I. Gent, E. Vanderhaeghen, 1876, p. 308.

16 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, *Engravings and Woodcuts*, *ca. 1450-1700*, Amsterdam, M. Hertzberger, 1949- , dl. IV, p. 190, nrs. 482-509.

onroerende goederen, alsook in de koperen platen, vormen en daarbijhorend gereedschap, dit laatste op voorwaarde dat de afdrukken die na de dood van de langstlevende zouden overblijven zouden gevoegd worden bij de platen waarmee ze werden gedrukt. Bovendien vraagt Cock dat, na de dood van de langstlevende, aan de reeds genoemde Matthijs Cocks natuurlijke zoon Hans nog 100 carolusgulden zouden worden gegeven. Als executeurs-testamentair en als testamentvoogden van de minderjarigen worden de koopman Adriaen Gielis, 'cousijn' van Cock en Jan van Turnhout, oom van Volcxken aangesteld; ze krijgen elk een zilveren kroes van vijf ons.

De akte werd verleden in het woonhuis van de erflaters, 'genaempt de vier winden staende opten hoeck vander langer nyewe straten en vander catteveste'. De Lange-Nieuwstraat is het verlengde van de oudere Korte-Nieuwstraat, die, volgens F. Prims en M. Verbeeck al ca. 1200 bestond; dezelfde auteurs vonden vanaf 1374 de vermelding van de Lange-Nieuwstraat[17]. Volgens hen heette de huidige Katelijnevest in de 16de-17de eeuw nog 'Cattevest' tussen de Lange-Nieuwstraat en Kipdorp[18]. Uitgaande van deze gegevens kan men veronderstellen dat 'De Vier Winden' op de Noordoostelijke hoek van het kruispunt van de huidige Katelijnevest en de Korte-Lange-Nieuwstraat moet hebben gestaan. Dat stemt niet precies overeen met de plaats die Delen[19] en Lebeer[20] opgeven, nl. op de hoek van de Katelijnevest en de Korte-Nieuwstraat, d.i. de zuid- of noordwestelijke hoek, en zeker niet met de localisatie van B.L.D. Ihle, nl. in de Twaalfmaandenstraat; volgens deze auteur had Cock daar in 1548 een huis gekocht maar ze geeft haar bronnen niet op[21]. Misschien is Cock tussen 1548 en 1569

17 F. Prims en M. Verbeeck, *Antwerpsch straatnamenboek.* Tweede druk, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1938, p. 277.

18 F. Prims en M. Verbeeck, *op. cit.*, p. 167.

19 A.J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et les provinces belges des origines à la fin du XVIII*e *siècle.* Dl. II: *Le seizième siècle*, 2: *Les graveurs d'estampes*, Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1935, p. 61.

20 L. Lebeer, 'Propos sur l'importance de l'étude des éditeurs d'estampes, particulièrement en ce qui concerne Jérôme Cock'. in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, *XXXVII* (1968), pp. 99-135, p. 109.

21 B.L.D. Ihle in haar inleiding tot de catalogus van de tentoonstelling 'Zuid-Nederlandse grafiek uit de zestiende eeuw', Rotterdam, Prentenkabinet, Museum Boymans-van Beuningen, 1965, p. 8.

tweemaal verhuisd. De preciese localisatie van Cocks winkel is niet essentieel, maar kan bij gelegenheid van ander archiefonderzoek eventueel worden bepaald.

Een der beide getuigen bij de akte is 'Peeter vander heyden Copersteke(re)'. Pieter van der Heyden was vanaf 1551 (datum van de oudste gedateerde door hem gegraveerde prent) ten laatste een vaste medewerker van Cock tot diens dood[22]. De andere getuige is Jacques Meesens 'creemere', wiens naam we later nog ontmoeten[23].

2. *Testament van Volcxken Diercx, 17 oktober 1581 (zie bijlage 2).*

Na Cocks dood was zijn weduwe hertrouwd met Lambrecht Bottin. Blijkens een archiefstuk zou deze laatste op 7 december 1576 achtenveertig jaar oud geweest zijn en het beroep van 'notaire et tabellion publicq' hebben uitgeoefend[24]. In het begin van de 16de eeuw wordt een zekere Lambert Bottin in Luik vermeld[25]; een verwantschap met Volcxkens tweede echtgenoot is niet uitgesloten, maar ook niet bewezen. Het is ook niet helemaal zeker dat hij te vereenzelvigen is met Lambertus Boxstaen, die als 'constvercooper' in 1572 in de Liggeren[26] is vermeld. Wel komt hij samen met Volcxken voor in de 'Catalogus illorum qui Figuras diversas aeneas sive ligneas Antverpiae distrahunt sive etiam sculpunt' een lijst die in het Plantijnse archief is terug te vinden en van 1577-1580 zou dateren[27]. Lambrecht Bottin is voor 17 oktober 1581 overleden, aangezien in het hier besproken testament van die datum Volcxken Diercx als zijn weduwe optreedt. Volcxken moet echter haar eerste echtgenoot meer toegewijd gebleven zijn: na de gebruikelijke formules vraagt ze immers in haar testament naast hem begraven

22 Zie mijn bio-bibliografische noot over hem in het *Nationaal Biografisch Woordenboek*, dl. III (1968), kol. 386-393.
23 Zie beneden p. 225 en p. 233.
24 Dit werd me in 1967 door Dr. Van Roey meegedeeld, maar de referentie raakte zoek en werd nog niet teruggevonden.
25 In 1506, 1517 en 1523: zie J. Yernaux, 'Lambert Lombard', in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, LXXII (1957-1958), p. 316.
26 *Liggeren*, *op. cit.*, dl. I, p. 246.
27 A.J.J. Delen, *op. cit.*, p. 150, citeert dit stuk (Plantin-Archief XLI, fol. 2 verso).

te worden in de kerk van de 'Predickeeren', dit laatste niettegenstaande het feit dat in dat jaar de kerk ter beschikking werd gesteld van de Calvinistische predikant Jaspar van der Heiden, nadat het 'papistisch' meubilair eruit was verwijderd[28]. Wat de bestemming van haar goederen betreft is hier en daar de vergelijking met het testament van 1569 mogelijk. Zo geeft ze nog maar zes carolusgulden aan de huisarmen van de stad, daar waar èn Cock èn zij zelf in 1569 elk 25 carolusgulden nalieten; ze schijnt er bovendien haar geweten mee te willen sussen: ze laat immers de 6 carolusgulden na 'voor onrechtueerdich goet oft sy eenich onwetens hadde'! De armenbus van de schilders schenkt ze 64 gulden (in 1569 elk 16 gulden) en ze geeft 16 carolusgulden aan de schilders die haar begrafenis zullen bijwonen, voor hun verteer! Terwijl ze in 1569 voor haar moeder 100 carolusgulden bestemt en een jaarlijkse lijfrente van 25 carolusgulden, wenst ze in 1581 - haar moeder moet toen zeer oud zijn, daar Volcxken zelf ± 61 jaar oud moest zijn - dat haar een jaarlijkse lijfrente van 200 carolusgulden netto, zonder enige belasting[29], zou worden toegekend.

Aangezien haar beide echtgenoten overleden zijn, is haar nalatenschap aan haar eigen familie logischerwijze verschillend van het testament van 1569. Zij prelegateert haar broer Cornelis en haar zuster Marie of, indien zij overleden zijn, hun wettige kinderen, al haar eigen roerende en onroerende goederen, renten en toekomstige goederen alsook haar deel van de resterende goederen. Speciaal bevoordeeld worden haar nichtje Beatrix, dochter van Cornelis, die bij haar overlijden dadelijk 600 carolusgulden krijgt en haar neef Quinten Janssen, zoon van Marie, die de platen en de 'drucksels' die erbij horen zal erven. Ze verdeelt dus het platenfonds niet dat, volgens de beschikkingen van het testament van 1569, naar Cocks of Volcxkens rechtmatige erfgenamen zou gaan. Over Quinten Janssen is nog niet veel geweten: mogelijk is hij

28 A. Janssens, *Sint-Pauluskerk te Antwerpen en haar kunstbezit*, Antwerpen, Drukk. E. Stockmans & C^{o} N.V., 1971, p. 13.

29 De 5de, 10de en 100ste penning waarover sprake in the tekst werden respectievelijk in 1579, 1579 en 1577 ingevoerd. Zie: F. Prims, *Beelden uit den Cultuurstrijd.* II. Antwerpen - Brussel - Gent - Leuven, Standaard Boekhandel, 1943 (= *Antwerpiensia*, XVI (1943)), p. 351-352.

dezelfde als Quinten Janssen die in 1577 als leerjongen van Damiaan Ortelmans, schilder, in de Liggeren[30] voorkomt; bij toekomstig archiefonderzoek, zou zijn naam moeten worden opgespoord. Na de studie van de boedelinventaris van Volcxken Diercx zal eventueel, uitgaande van nieuwe uitgeversadressen op platen uit de 'Vier Winden' kunnen, voor een deel althans, worden uitgemaakt wat hij met de platen deed.

Sander Jansen, die in 1558 en 1569[31] als drukker is genoemd, is in 1581 nog 'dienaer' van Volcxken - wat zijn verdere activiteit als drukker niet noodzakelijk uitsluit -; in 1569 kreeg hij van elke erflater 12 carolusgulden, en in 1581 wordt hij met een jaarlijkse lijfrente van 50 gulden netto bedacht; dit verschil laat echter wel vermoeden dat hij te oud geworden was om nog te werken en dat een soort van pensioen hem welkom was. Zijn dochter Sara krijgt als petekind van de testatrice 25 gulden. Ze was niet het enige petekind: Grietken Willem Jacobsdochter en haar zuster Betteken Willem Jacobsdochter krijgen elk 100 carolusgulden, terwijl de zeven andere petekinderen Volcxken Oeyens[32], Maeyken de Jode, dochter van Gerard de Jode[33], Cornelia de Momper, dochter van Barthomeus[34], Suzanna Alewyns Hendricxdochter, Dirk Galle, zoon van Filips[35], Judith Augustyn Warijnsdochter en Betteken Hans Quirincxssendochter elk 25 carolusgulden toebedeeld krijgen. De kinderloze rijke Volcxken Diercx blijkt wel een gegeerde meter geweest te zijn!

De erfgenamen van Hieronymus Cock worden niet vergeten: ze zullen het haar toekomende derde deel erven, niet alleen van twee huizen, nl. 'Dleeuken' in de thans nog bestaande Keizerstraat en 'Sint-Joris' bij de 'Zierickput' in de nu nog bestaande Zirkstraat[36], maar ook van de opbrengst van twee huizen nl. 'De

30 P. 266.
31 Zie boven p. 217.
32 Mogelijk de dochter van Gerard Oeyens die in het testament van 1569 voorkomt: zie boven, p. 218.
33 Gerard de Jode is zeer waarschijnlijk de graveur, drukker en uitgever (1509-1591) die in Antwerpen werkzaam was.
34 Zie beneden, p. 225.
35 Zeer waarschijnlijk de graveur die voor H. Cock werkte voor hij zelf zijn eigen uitgeversbedrijf oprichtte (1537-1612).
36 F. Prims en M. Verbeeck, *op. cit.*, p. 364.

verkeerde werelt' in de Keizerstraat en 'De Mollekens' in de Korte-Gasthuisstraat. Of die huizen de eigendom van Cock waren geweest en wie de andere tweederden bezaten, wordt niet vermeld. Barbara Wellens, Hieronymus Cocks zuster (zie testament van 1569) zal een zilveren schaal krijgen 'met een cocxken Daer Inne gesneden'. Mogelijk is met 'cocxken' een kok bedoeld zoals er een voorkomt in de rebus die Cocks spreuk 'Houdt die Cock in eeren' illustreert (bij voorbeeld in de laatste plaat van de serie 'Compertimentorvm qvod vocant mvltiplex genvs..' door Pieter van der Heyden naar Jakob Floris gegraveerd, door H. Cock in 1566 uitgegeven[37]). Hans Wellens, de zoon van Matthijs Cock[38] zal vijftig gulden ontvangen. Andere personen wie Volcxken Diercx een bepaalde som nalaat zijn: Margriet Schoyt, haar 'Ionckwyff', d.i. haar dienstmaagd[39], Bartholomeus de Mompere[40] en Jacques Meesen, blijkbaar de koopman die getuige was bij het testament van 1569 (zie boven p. 220) en die we nog zullen ontmoeten als getuige bij de codicille van onderhavig testament en bij de overeenkomst met Bartholomeus de Mompere. Al haar andere overblijvende goederen, juwelen, huisraad enz., alsook de schulden en de kosten van haar begrafenis zullen moeten in drie gelijke delen verdeeld onder haar reeds genoemde broer Cornelis, zuster Marie en haar neef Godevaert, zoon van haar overleden broer Diericx Diericxssen, deze laatste echter onder bepaalde voorwaarden. Indien hij zonder wettige kinderen achter te laten zou sterven, zou zijn derde verdeeld worden onder Cornelis en Marie. Overigens, indien een der drie vóór de testatrice zou sterven, worden hun kinderen als ergenamen beschouwd, behalve Dierick Janssen, zoon van haar zuster Marie, of diens kinderen; hem laat ze alleen het bedrag na van de schuld die hij te harer aanzien heeft, plus 100 gulden! Had die neef wat overdreven gebruik gemaakt van de rijkdom van zijn tante? Zij

37 Hollstein, *op. cit.*, dl. IV, p. 189, nr. 364; L. de Pauw-De Veen, catalogus van de tentoonstelling 'Hieronymus Cock, prentenuitgever en graveur 1507?-1570', Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1970, p. 80, nr. 188.

38 Zie boven, p. 217 en 219.

39 *Middelnederlandsch Handwoordenboek*, bewerkt door J. Verdam. Onveranderde herdruk en van het woord Sterne af opnieuw bewerkt door C.H. Ebbinge Wubben: 's-Gravenhage, M. Nijhoff, 1949.

40 Zie beneden, p. 225.

wil uitdrukkelijk dat haar wens zou worden geëerbiedigd, eraan toevoegend dat al wie protest aantekent tegen haar wilsbeschikking, meteen onterfd wordt.

Als executeurs-testamentair en als testamentvoogden van Godevaert Diericxssen worden haar broer Cornelis Diericxssen en haar zwager Jacob Aertssen aangeduid; zij of hun vervangers krijgen elk een zilveren beker van vier ponden Vlaams. De acte werd in aanwezigheid van de getuigen Artus van Vissenaken en Hans Cornelissen Clerck verleden in het woonhuis van de testatrice 'De Vier Winden', 'by de Arenberghsche straten'. Cocks weduwe heeft dus de 'Cattevest' verlaten. In de andere twee hier nog te bespreken stukken, beide van 1582 is er sprake van de Gasthuisbeemden, terwijl, volgens de boedelinventaris van 1601 haar sterfhuis gelegen is op de hoek tegenover de Arenbergstraat. Uitgaande van deze gegevens en die verstrekt door F. Prims en M. Verbeeck[41], moet haar huis vermoedelijk te situeren zijn aan een der hoeken van het kruispunt van de huidige Arenberg- en Leopoldstraat.

3. *Codicille bij het testament van Volcxken Diercx van 17 oktober 1581, 14 september 1582 (zie bijlage 3).*

De weduwe van Hieronymus Cock en van Lambrecht Bottin heeft beslist wijzigingen aan haar testament van het vorige jaar aan te brengen. Daarin had ze aan haar broer Cornelis Diericxssen en aan haar zuster Marie Diericxssen (of hun erfgenamen) het prelegaat verleend niet alleen van al haar onroerende goederen en renten in haar bezit maar ook van haar onroerende bezittingen en van alle goederen die ze nog zou erven of kopen. Nu echter worden alleen nog als prelegaat toegekend de onroerende goederen en renten die in haar bezit zijn op de dag van het testament. De onroerende goederen en alle eventuele toekomstige goederen horen niet meer tot het prelegaat. Wat haar tot die beslissing aanspoorde blijft een vraagteken, misschien een familietwist. Bovendien laat ze nog een nog niet genoemd ander petekind, Adriaentken cocx Michielssone - een neef van Hieronymus Cock? - 25 gulden na; hem was ze waarschijnlijk vergeten te noemen in het vorige testament, tenzij

41 *Op. cit.*, p. 193 en p. 287.

hij na 17 oktober 1581 werd geboren. De codicille wordt verleden in haar woonhuis in de Gasthuisbeemden, met, als getuigen de reeds ontmoete Jacob Meesen[42] en Janne (waarschijnlijk = Hans) Cornelissen Clerck[43].

4. *Overeenkomst tussen Volcxken Diercx en Bartholomeus de Mompere, 24 september 1582 (zie bijlage 4).*

Bartholomeus de Mompere, zoon van Jodocus de Mompere, was een prentenuitgever van Mechelse afkomst, die in 1558 en 1559 een aantal gedateerde prenten uitgaf[44]. In dit archiefstuk wordt hij als 'coopman van schilderijen' opgegeven. Dat hij dan ook nog handel in prenten drijft, bewijst deze overeenkomst, waarbij Cocks weduwe hem een aantal prenten afstaat die hij, met winst, aan handelaars tegen de in de overeenkomst vastgestelde prijs moet verkopen, aan edellui, burgers enz. tegen de prijs die hij goedvindt. Als waarborg geeft De Mompere de helft van een huis, 'De Sonne,' in de Arenbergstraat gelegen, echter eveneens belast met 60 gulden aan Janne van der Borcht.

Volcxken Diercx moest De Mompere tamelijk goed kennen, aangezien ze hem, zijn echtgenote en zijn dochter - één van haar petekinderen - in haar testament bedacht (zie boven). Het aantal prenten dat ze hem opdraagt te verkopen, is nogal groot. Er wordt overeengekomen dat zij ze, naar believen tegen de vastgestelde prijs terug kan opkopen en dat De Mompere steeds moet bereid zijn ze terug te geven en rekeningen in te dienen. Zowel om kunsthistorische redenen (wat kwam er nog op de markt aan prenten?) als om kultuurhistorische redenen (welke prenten hadden bijval?) lijkt een poging tot identificatie van de genoemde prenten verantwoord. De studie van de bepaalde prijzen zou interessant zijn, maar hierbij moet vergelijkingsmateriaal betrokken worden, zodat

42 Zie boven, p. 220 en beneden, p. 233.
43 Zie boven, p. 224 en beneden, p. 233.
44 Zie over hem o.a.: U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Dl. XXV, Leipzig, W. Engelmann e.a., 1931, p. 51; F.W. Hollstein, *op. cit.*, dl. XIV, p. 72; L. de Pauw-De Veen, 'Cornelis Metsijs of Bartholomeus de Mompere?' in *Album amicorum J.G. van Gelder*, 's-Gravenhage, M. Nijhoff, 1973, pp. 248-250.

dit onderzoek dus liever het onderwerp zou kunnen uitmaken van een volgend artikel. Welke ons bekende prenten zouden kunnen overeenstemmen met de genoemde?

(1) niet te identificeren.
(2) 'groote Jachten elck sesse bladeren'. Mogelijk komen hier drie reeksen in aanmerking:
    1. *Serie van zes jachten.* Burijngravure door Herman Muller naar Jan van der Straeten, alias Johannes Stradanus, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1570 (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 190, nrs. 512-514, dl. XIV, p. 104, nrs. 117-122; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 52, nr. 130)
    2. *Serie van zes jachten.* Burijngravure misschien door Hans Bol naar Jan van der Straeten, alias Johannes Stradanus uitgegeven bij de 'Quatre Vents' in 1574, dus door Volcxken Diercx.
    3. *Serie van zes jachten.* Burijngravure, misschien door Hans Bol, naar Jan van der Straeten, alias Johannes Stradanus, uitgegeven 'Aux quatre vents', in 1576, dus door Volcxken Diercx.

    Mogelijk is de eerste reeks bedoeld, omdat die prenten de grootste afmetingen hebben.
(3) 'tgeloove elck vier bladeren e(nde) voorts noch dobbel bladeren van diuersche soerten'
    Het Geloof is misschien de allegorische serie toegeschreven aan Hieronymus Wierix, naar Maarten de Vos, 'Aux quatre vents' uitgegeven, zonder datum, mogelijk door Volcxken Diercx, aangezien, hoewel hij zeer begaafd was, H. Wierix toch maar ± 17 jaar oud was toen Cock overleed (L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean*, *Jérôme et Antoine Wierix*, Brussel, T.-J.-L. Arnold, 1866; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 26, nr. 96).
    'dobbel' wijst op het formaat; in rekeningen van de drukkerij Plantin treft men die term ook aan, bij voorbeeld in A.J.J. Delen, *op. cit.*, p. 151 ss.
(4) 'mediaen bladeren'
    deze term wijst eveneens op het formaat van het papier en wordt ook in de Plantijnse rekeningen aangetroffen.
(5) Geen commentaar

(6) ‘serpenten floris’
Waarschijnlijk *Mozes en de koperen slang.* Burijngravure door Pieter van der Heyden naar Frans Floris, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1555 (Hollstein, *op. cit.* dl. VI, p. 255, nr. 95, dl. IX, p. 26, nr. 1; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 7, nr. 12).

(7) ‘concilien’
Misschien de *Disputa del sacramento.* Burijngravure door Giorgio Ghisi naar Raffaël (Stanza van het Vatikaan) uitgegeven door Hieronymus Cock, 1552. Deze hypothese is aanvaardbaar omdat de tegenhanger van deze prent, de ‘School van Athene’, van nagenoeg hetzelfde formaat, het volgende item uitmaakt en dat de bepaalde prijs dezelfde is.

(8) ‘scholen’
Mogelijk de *School van Athene.* Burijngravure door Giorgio Ghisi naar Raffaël (Stanza van het Vatikaan), uitgegeven door Hieronymus Cock, 1550 (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 190, nr. 511; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 58, nr. 141).

(9) ‘affnemingen Lombardus’
Waarschijnlijk de *Kruisafneming.* Burijngravure door Dirk Volckertsz. Coornhert naar Lambert Lombard, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1556 (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 229, nr. 116, dl. XI, p. 94, nr. 41).

(10) ‘balen’
Moeilijk te identificeren. Wel bestaat een serie van tien platen *Het verhaal van Bel* (- Baal) *en de draak* naar Maarten van Heemskerck, in 1565 door Cock uitgegeven, maar het is weinig waarschijnlijk dat om dit werk gaat, daar een serie in deze lijst als zodanig wordt opgegeven (aantal bladen).

(11) ‘jachten Bol’
Hiervoor zouden in aanmerking kunnen komen:

1. *Landschap met hertenjacht.* Naar Hans Bol, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1562 (Hollstein, *op. cit.* dl. III p. 51, nr. 20, dl. IV, p. 185. nr. 118).
2. *Margaretha van Parma op jacht.* Ets door Hans Bol, uitgegeven door Hieronymus Cock, s.d. (Hollstein, *op. cit.* dl. III, p. 49, nr. 27, dl. IV, p. 185, nr. 100).

(12) ‘boeren kermissen’
Misschien de *Sint-Joriskermis.* Ets en burijngravure toegescheven aan Hieronymus Cock (Lebeer) of aan de Meester van de Sint-Goriskermis (Oberhuber), naar Pieter Brugel de Oude, uitgegeven door Hieronymus Cock, s.d. (Hollstein, op. cit. dl. III, p. 300, nr. 207; L. Lebeer, Beredeneerde catalogus... Bruegel (*op. cit.*), nr. 52; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 51, nr. 128; K. Oberhuber, Catalogus van de tentoonstelling *Die Kunst der Graphik IV*, *Zwischen Renaissance und Barock.* Wenen, Graphische Sammlung Albertina, 1967-1968, nr. 64).

(13) ‘verryssenissen ff floris’
Waarschijnlijk *De Opstanding.* Burijngravure toegeschreven aan Filips Galle, naar Frans Floris, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1557 (Hollstein, *op. cit.* dl. VI, p. 255, nr. 89, dl. VII, p. 76, nr. 107; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 20, nr. 51).

(14) ‘kersnachten’
Hiervoor zouden in aanmerking kunnen komen:

1. *De aanbidding der herders.* Burijngravure door Giorgio Ghisi naar Angelo Bronzino, uitgeven door Hieronymus Cock, 1553-1554. (L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 12, nr. 28).
2. *De aanbidding der herders.* Burijngravure door Filips Galle naar Maarten van Heemskerck, uitgegeven door Hieronymus Cock, s.d. (Hollstein, *op. cit.*, dl. VIII, p. 243, nr. 281).
3. *De aanbidding der herders.* Burijngravure door Pieter van der Heyden naar een anoniem meester, uitgegeven door Hieronymus Cock, s.d. (opgegeven in een onuitgegeven werk van Dr. T. Riggs, die ik hier graag dank voor de informatie die hij me bezorgde).
4. *De aanbidding der herders.* Burijngravure door Pieter van der Heyden naar een anoniem meester, uitgegeven door Johan Tyl, wiens adres, volgens Dr. Riggs boven het geschrapte adres van H. Cock werd aangebracht (Hollstein, *op. cit.* dl. IX, p. 26, nr. 3).

(15) ‘missana’ of ‘missina’ (?)
Misschien de *Zeeslag in de Straat van Messina.* Burijngravure door Frans Huys naar Pieter Bruegel de Oude, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1561 (Hollstein, *op. cit.* dl. III, p. 261, nr. 96, dl. IV, p. 187, nr. 215, dl. IX, p. 163, nr. 15; L. Lebeer, Beredeneerde catalogus...

Bruegel... (*op. cit.*), nr. 40; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 67, nr. 159). De lezing 'miss*a*na' is mogelijk, omdat in het vakje onderaan rechts op de prent de schrijfwijze 'Mess*a*nam' voorkomt.

(16) 'Termen decclessiana'
Mogelijk de serie van 28 platen *De Termen van Diocletiaan*, door Hieronymus Cock gegraveerd naar Sebastiaan ab Oya (of Oyens, of Noyens) en door hem uitgegeven in 1558 (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 190, nrs. 482-509). Het aantal platen is niet opgegeven, maar de prijs is aanmerkelijk hoog. Daarom gaat het waarschijnlijk ook niet om het gezicht op de Termen van Diocletiaan dat deel uitmaakt van de serie van Romeinse ruïnes die in deze lijst mogelijk onder nr. (24) voorkomt (zie p. 232).

(17) 'schilders boecken'
Waarschijnlijk *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*... (23 platen). Burijngravure door verschillende graveurs vergezeld van teksten door de Luikse humanist Domenicus Lampsonius. Cock had het initiatief voor die uitgave genomen, maar het was pas zijn weduwe die het kon uitgeven, in 1572. (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 189, nrs. 1-23; D. Lampson, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas.* Edition critique par Jean Puraye. Brugge, Desclée de Brouwer, 1956; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 56, nr. 138).

(18) 'Faesboecken'
Hiervoor zouden in aanmerking kunnen komen:

1. *serie van negentien vazen*, *schotels etc.* naar Cornelis Floris, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1548 Hollstein, *op. cit.* dl. VI, p. 250, nrs. 49-67).
2. *serie van twaalf vazen*, *schotels etc.* waarschijnlijk naar Johan Vredeman de Vriese, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1562 (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 191, nrq. 544-555; H. Mielke, *Hans Vredeman de Vries*, Berlijn, Druck: E. Reuter-Gesellschaft, 1967, nr. X; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit*), p. 82, nr. 195).

(19) 'apostel boecken Swauius'
Mogelijk de serie *Apostelen.* Burijngravure door Lambertus Suavius. Deze serie draagt geen uitgeversadres (J.S. Renier, *Catalogue de l'oeuvre de Lambert Suavius*, *graveur liégeois*, Liège, Vaillant Carmanne, 1878, nrs. 3-13). De vermelding van deze serie in onderhavige lijst

zou erop kunnen wijzen dat er toch een samenwerking is geweest tussen Hieronymus Cock en L. Suavius, samenwerking waarover in de oudere literatuur over Cock sprake is, maar die niet is bewezen, omdat geen enkele prent beide namen samen vermeldt. Ofwel heeft Cock deze serie toch uitgegeven, ofwel verhandelde Volcxken Diercx ook prenten die door anderen waren uitgegeven. Indien dit laatste het geval is, zijn alle voorgestelde identificaties natuurlijk twijfelachtig.

(20) 'apostel boecken Lombardus'
Misschien de *Apostelen.* Burijngravure naar Lambert Lombard, uitgegeven door Christoffel van Sichem (Hollstein, *op. cit.* dl. XI, p. 94, nrs. 53-65). Hierbij moet dan ook worden verondersteld dat Cocks weduwe ook prenten van andere uitgevers in voorraad had.

(21) 'compertement boecken Benedictus'
Waarschijnlijk de serie *Cartouches met teksten van Latijnse auteurs* (28 platen). Burijngravure naar Benedetto Battini, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1553. (L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 78, nr. 184).

(22) 'Landschapboecken'

en Hiervoor zouden in aanmerking kunnen komen:

(23)
1. *Serie landschappen met bijbelse of mythologische thema's* (12 of 14 platen). Ets door Hieronymus Cock, door hemzelf uitgegeven, 1558. (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 179, nr. 9; L. De Pauw-De Veen Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*) p. 62-63. nrs. 149 en 150).
2. *Serie van de twaalf grote landschappen.* Ets en burijngravure toegeschreven hetzij aan Hieronymus Cock, hetzij aan de Meester van de Sint-Joriskermis, naar Pieter Bruegel de Oude, s.d. (Hollstein, *op. cit.* dl. III, p. 260, nrs. 3, 7-17, dl. IV, p. 186, nrs. 155-166; L. Lebeer, Beredeneerde catalogus... Bruegel (*op. cit.*), nrs. 1-12; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 61-62, nrs. 146-147; Oberhuber, *op. cit.*, p. 48-50).
3. *Serie van landschappen met dorps- en riviergezichten* (12 platen). Ets en burijngravure toegeschreven hetzij aan H. Cock, hetzij aan de Meester van de Sint-Joriskermis, uitgegeven door Hieronymus Cock, naar Hans Bol, 1562 (Hollstein, *op. cit.*, dl. III, p. 50, nr. 7-18, dl. IV, p. 185, nrs. 105-116; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 65, nr 153; Oberhuber, *op. cit.* p. 39).
4. *Serie Kleine Landschappen* (51 platen) Ets en burijngravure toegeschreven hetzij aan Cornelis Cort naar eigen vinding, hetzij

aan de Meester van de Sint-Joriskermis, mogelijk naar Hieronymus Cock, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1561 (Hollstein, *op. cit.* dl. III, p. 261, nrs. 19-93, dl. IV, p. 187, nrs. 164-214, dl. V, p. 60, nrs 248-289; L. De Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*) p. 64, nrs. 151 en 152; Oberhuber, *op. cit.*, pp. 43-45).

(24) 'prospectiueboecken'
Hiervoor zouden in aanmerking kunnen komen:

1. *Scenographiae siue perspectivae...* (21 platen). Burijngravure toegeschreven aan de Meester van de Sint-Joriskermis, naar Johan Vredeman de Vriese, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1560 (Hollstein, *op. cit.*, dl. IV, p. 191, nr. 556; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 76, nrs. 178 en 179; Mielke, *op. cit.*, nr. IV).
2. *Serie architectonische gezichten* (28 platen). Ets en burijngravure mogelijk door de Meester van de Sint-Joriskermis naar Johan Vredeman de Vriese, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1562 (Mielke, *op. cit.* nr. V; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 77, nrs. 180 en 181; Oberhuber, *op. cit.* p. 120).
3. *Serie Architecturen in ovale omlijstingen* (28 platen). Ets en burijngravure, toegeschreven aan de gebroeders van Doetechum, naar Johan Vredeman de Vriese, uitgegeven door Hieronymus Cock, s.d. Mielke, *op. cit.*, nr. VI; L. De Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 77, nr. 182).

(25) 'copertementboecken vriese'
en Waarschijnlijk volgende twee series:
(26)

1. *Serie ornamenten* (20 platen) naar Johan Vredeman de Vriese uitgegeven door Hieronymus Cock, s.d. (Mielke, *op. cit.*, nr. VII).
2. *Serie ornamenten* (16 platen), naar Johan Vredeman de Vriese, uitgegeven door Hieronymus Cock, s.d. (Mielke, *op. cit.*, nr. VIII).

(27) 'copertementboecken mette historikens' en 'copertementboecken Jacques floris'
en
(28) Cock gaf twee reeksen 'compertementen met historikens' naar Jakob Floris uit (Hollstein *op. cit.*, dl. IV, p. 189, nrs. 347-364, dl. VI, p. 256, nrs. 1-35, dl. IX, p. 31, nrs. 70-104; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 80, nrs. 187 en 188 en Hollstein, *op. cit.*, dl. IV, p. 189, nrs. 365-399, dl. VI, p. 256, nrs

1-35, dl. IX, p. 31, nrs. 70-104; L. De Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 80-81, nrs. 189 en 190).
Ofwel zijn deze beide series bedoeld, hoewel Jakob Floris maar één keer is genoemd, ofwel duidt nr. (27) een andere serie 'compertementen' aan, naar Cornelis Floris bij voorbeeld, die er verschillende heeft ontworpen (Oberhuber, *op. cit.*, nrs 139 en 140 of L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 79, nr. 185).

(29) 'Rouijn boecken'
Hiervoor zouden in aanmerking kunnen komen:

1. *Praecipva aliqvot Romanae antiqvitatis rvinarvm monimenta...* (24 platen) Ets door Hieronymus Cock, 1550 (Hollstein, *op. cit.*, dl. IV p. 183, nrs. 22-47; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 70, nrs. 163-164).
2. *Opervm antiqvorum romanorvm... Libellvs...* (20 platen). Met burijn bijgewerkte ets, toegeschreven hetzij aan Hieronymus Cock, hetzij aan één der gebroeders van Doetechum naar Hieronymus Cock, door hemzelf uitgegeven, 1562. (Hollstein, *op. cit.*, dl. IV, p. 184, nrs. 36-56; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 71-72, nrs. 167-168; Oberhuber, *op. cit.*, p. 39).

(30) 'planeetboecken'
Mogelijk *De zeven planeten* (serie van 7 platen). Burijngravure door Herman Muller naar Maarten van Heemskerck, s.d. (Hollstein, *op. cit.*, dl. VIII, p. 246, nr. 433, dl. XIV, p. 103, nr. 111; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 26 nr. 67).

(31) 'sepulture boecken'
Hiervoor zouden in aanmerking kunnen komen:

1. *Veelderleij niewe inuentien van antijcksche sepultueren...* (14 platen). Ets en burijngravure toegeschreven aan een der gebroeders van Doetechum, naar Cornelis Floris, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1557 (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 188; nrs 323-336; L. de Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*), p. 79, nr. 185 en p. 81, nrs. 192 en 193).
2. *Pictores*, *Statvarii*, *architecti...* (12 platen). Ets en burijngravure naar Johan Vredeman de Vrise, uitgegeven door Hieronymus Cock, 1563 (Hollstein, *op. cit.* dl. IV, p. 191, nrs. 576-601; L. De Pauw-De Veen, Catalogus tentoonstelling Cock (*op. cit.*) p. 82, nr. 194; Mielke, *op. cit.*, nr. IX).

(32) ‘prospectiue boecken’
zie nr. (24)
(33) ‘groote caerten van Duytslant’
kaart van Duitsland; niet beschreven; het enig tot nog toe gekend exemplaar is in de Universiteit van Innsbruck bewaard.
(34) ‘caerten van theylich lant’
Dr. Riggs vermeldt een kaart van het Heilig land die in het British Museum is bewaard. In Archives des arts, sciences et lettres (I^re série). Tome II, Gent, L. Hebbelynck, 1863, citeert A. Pinchart uit de octrooien van de kanselarij van Brabant: ‘van een octroy om te mogen drucken zekere charte oft beschryvinge van 't heylich lant, voer Jeronimus Cock, schilder, gedateert van den xxij^en dach van junio xv^e lxx’.
(35) ‘caerten van America’
Dr. Riggs vermeldt een kaart van Noord- en Zuid-Amerika die in het British Museum is bewaard.
(36) en (37) zijn totnogtoe onbekend.

Deze acte werd in het woonhuis van Volcxken Diercx verleden (zie boven, p. 224) in aanwezigheid van Jacob Meesen, die al getuige was bij het testament van 1569 (zie boven p. 220) en bij de codicille van 1582 (zie boven, p. 225) en Janne Cornelis Clerck die we ook al vermeld hebben in 1581 en 1582 (zie boven p. 224 en p. 225). Wat de kunstenaars betreft, blijken vooral de italianisanten als Frans Floris, Lambert Lombard en Suavius gegeerd, eventueel ook Raffaël en Stradanus. Hans Bol is ook genoemd, maar Bruegel de Oude niet, hoewel er wel werk naar hem zou kunnen bij zijn.

Besluit

Deze archiefstukken brengen ons kunsthistorische informatie niet alleen over de prenten van Cock en zijn weduwe, maar ook over enkele kunstenaars als Matthijs Cock, Gerard Oeyens en Bartholomeus de Mompere. Verder vernemen we heel wat over Volcxken Diercx, die hier vooral als zakenvrouw naar voren treedt, als waakzame beheerder van haar goederen, als plichtvolle dochter, zuster, tante en meter. Ze toont echter wel haar voorkeur voor bepaalde familieleden, om redenen die onbekend zullen blijven.

Als weduwe is ze vooral haar eerste echtgenoot indachtig: ze wil naast hem begraven liggen en bedenkt sommige van zijn familieleden in haar testament.

Het 'vervolg' van het verhaal zal eerst gekend zijn na de studie van de boedelinventaris na Volcxkens overlijden. Ik hoop die in een volgende publicatie te kunnen bekend maken en bespreken.

Bijlage 1
Testament van Hieronimus Wellens, genoemd Cock en Volxken Dierix, 25 october 1569
(Antwerpen, Stadsarchief, Not. 548, fol. 34 recto verso, 35 recto verso, 36 recto verso).

xxv[a] januarij xv[e] jair lxix vander geboirte onses Heeren.

Hieronimus wellens diemen heet cock / schildere ende Volxken dierixdochte(re) wijlen eius uxor Ingesetene poortere en(de) poortersse der stadt van Antwerpen mij notario nagen(oemd) wel bekent synde Gaende staende ende opter eerden wandelende heurder vyf sinnen memorien ende verstandenissen ouer al wel mechtich synde ende volcomelicken gebruyckende / hebben vuyt heurlieder vryen eygenen willen gerechter wetentheyt ende goeder deliberatien egheenssins dair toe geinduceert oft verleyt zynde van Iemanden / gemaact geordineert ende gesloten maken ordineren ende sluyten mits desen hen testament ende vuytersten wille In der vuegen ende manieren hier nairvolgen(de) wederroepende Ierst casserende doot ende te nyete doende mits desen alle ande(re) voirgaen(de) testamenten codicillen vuyterste willen ende makagien by hen gesamentl(ick) oft apart voir datum van desen eenichsins gemaict geordineert ende oft gepasseert voir wat heeren houen richte(re)n wetten oft persoonen Dat het sy gheestelick oft weerlick openbare oft priuate ende In wat manie(re)n van woirden dat die scriftelicken oft metten monde geschiet oft gebeurt zouden mogen zyn / Ende dairtoe noch Int besunde(re) heurder beyder huwelixe voirwairde // willende ende vuyterlicken begeeren(de) Dat dit heurlieder testament ende vuytersten wille altyt ouer goet vast gestentich ende van weerden gehouden wordde ende effect sorteren sal tsy In forme van testamente codicille vuytersten wille ghifte oft makinge diemen noempt Inden rechten ghifte tusschen den leuenden oft ter saken van der doot Oft emmers In alsulckerwys als Iemants testament ende vuytersten wille alderbest ende vast van weerden mach syn ende blyuen

nairde goederthierene geestelicke ende oft weerlicke rechten / Nyettegenstaende datter alle ende Iegelicke de solempniteyten loyen ende regulen van rechte dyer Inne versocht souden moghen worden nyet al oft volcomelicken In desen heuren Iegewoirdigen testamente ende vuytersten wille geobserueert oft onderhouden en waeren Nyet Iegenstaende oick ennige pr(i)uilegien statuten ordinantien costumen vsantien municipale stadt oft lantrechten dair hairlieder testateuren sterfhuyse ende natelatene goeden naer hairlieder doot oft aflijuicheyt gelegen selen syn oft beuonden selen mogen worden / Ter contrarien / Alle de welcke zy gederogeert hebben wouden ende wilden gederogeert syn by desen by expresse zoo verre die deffect van dese Iegewoirdighe contrarieren / Ende willen ende begheeren voirts zeer vuyterl(icke) met hertten Dat dit Iegewoirdich hen testament ende vuytersten wille zyn volcomen effect sorteren sal Invuegen ende manieren bouen ende ondergescreuen Inden Iersten zoe beuelen zy testateuren heure sielen altyt gode almechtich ende heure doode lichamen der gewyder eerden / Kiesende der begrauingen van dyen ten Predicheeren alhier tantwerpen Comende voirts tot Dispositie van heuren goeden Soe gheuen ende legateren sy testateuren te wetene elck van hen respectiue nair syne doot oft aflyuicheyt der fabrycken van Cameryck vier stuuers eens Item elck noch den aelmoesseniers ten behoeue vanden huysarmen deser stadt vyfentwintich karolus guldenen eens van twintich stuuers tstuck / Item elck noch der armen bussen vanden schilders ambachte alhier Sesthien gelycke Karolus guldenen eens / Item elck noch Sanders Ianssen heurlieder testateuren drucke(re) Tweelf gelycke Karolus guldenen eens by soe verre hy hen testateuren alnoch dienen(de) Is ten dage vander aflyvicheyt vanden Iersten aflyvigen van hen testateuren ende anderssins nyet / Item de voirn(oemde) Testateur alleene Indyen hy deerste aflyuige van hen beyden geraicte te syne gheeft en(de) maict alnoch des volcht Te wetene Inden Iersten zynen erfgenamen ab Intestato onder hen allen tsamen tot roucleederen de somme van gelycke Een hondert Karolus guldenen eens / Item Hans Wellens alias cock natuerlicke sone wylen mathys wellens syns testateurs broede(r) saliger was Een hondert gelycke Karolus gulden(en) eens ende dair toe noch Eenen dobbelen doeck van waterverve wesende een lantschap vande historie van Emaus gedaen by deygen hant des voirss syns vaders saliger wel verstaende wairt by alsoe Dat de selue hans wellens geraicte te steruene oft aflyuich te wordene sonder wettige geboirte In leuenden lyue achter te latene oft sonder vuyt crachte van behoirlick octroy hem dair toe verleent by testamente behoirlicken gedisponeert te hebbene Dat de selue syne twee legaten oft de weerde Dair voe(r)(Indyen sulx respectiue alsdan nyet

In wesene en wae(re)) Inden seluen geualle wederomme sal moeten gaen keeren ende deuolueren ter syden wairts alleene van hem testateur voirgen(oemd) / Item hans wellens / sone van Cornelis wellens oick syns testateurs broeder als hy te houwelicke gecomen sal wesen by rade ende consente van(de) vrienden ende by soe verre hy hem wel draicht ende Regeert ende anderssins nyet De somme van vyftich gelycke Karolus guldenen eens Item den wettige kinde(re)n van Cornelis wellens syns testateurs broeders ende den wettigen kinde(re)n van Barbara wellens syne suste(re) Onder hen allen tsamen omme tusschen hen allen hooftgelycke gepairt ende gedeylt te wordene De somme van Tweehondert gelycke Karolus guldenen eens Ende Gheerarde oeyens schilde(re) tot mechelen woonachtich vyfentwintich gelycke Karolus gulden(en) eens Item de voirss Testatrice Indyen zy deerste aflyuige van hen beyden geraict te syne gheeft laet ende maect des volcht Te wetene Inden Iersten margrieten henrixdochte(re) heurder moede(r) de somme van Een hondert gelycke Karolus guldenen eens Ende der seluer heurder moedere / Dair toe noch vyfentwintich gelycke Karolus guldenen tsiaers lyftochtrenten heuren leefdach lanck geduerende ende nyet lange(r) staende te betalene van halven Iae(re) te haluen Iae(re) / Item Cornelis / henricke Diericke ende Marien Dierixkinderen wylen voirss heur testateurerssen broede(re)n ende suste(re) oft by gebreke van hen heure erfgenamen ab Intestato Onder hen allen tsamen tot roucleede(re)n de somme van gelycke Een hondert Karolusgulden(en) eens Item den wettigen kinde(re)n van(de) seluen Cornelis / henrick Dierick / ende Marie Dierixkinde(re)n / Onder hen allen tsamen De somme van Drye hondert gelycke Karolus guldenen eens / Voirts gheuen laten ende maken zy testateuren malckande(re)n ende elck van hen den ande(re)n reciproce dIerste aflyuige den lanxstleuen(den) van hen beyden / Alle ende Iegelicke des yersten aflyuigen van hen beyden Ruerende haeflicke ende meuble goeden mitsgaders gereet gelt ziluerwerck actien crediten en(de) vuytstaen(de) schulden hoedanich ende van wat substantien qualiteyte ende conditien die wesen mogen egheene derseluer vuytgenomen oft gereserueert (Dan alleenlicken de coperen platen oft vormen met alle de reetschap nabescreuen die hier onder nyet mede verstaen en worden begrepen te zyne) Diemen ten dage oft tyde vander aflyuicheyt vanden Iersten aflyuigen van hen beyden / den seluen Iersten aflyuigen beuinden sal te competerene ende toetebehoirene / Omme sulx al by den lanxstleuen(den) van hen beyden van stonden ane nair de doot ende aflyuicheyt van den Iersten aflyuigen van hen beyden met vollen Rechte aenveert ende eeuwelicken ende erflicken beseten gebruyct gepossesseert by testamente ende anderssins Dairaf gedisponeert

vercocht verandert gedistraheert ende generalicken voirts In alle ande(re) manieren Des zelfs lanxstleuen(de) van hen beyden vryen eygenen wille met allen tselue gedaen te wordene als met synen propren eygenen goeden by hem wettelicken vercregen ende als gerechte ende wairachtich heer en(de) meester der seluerallet sonder contradictie oft wederseggen van Iemanden In enniger manie(re)n / / Ende gheuen(de) laten(de) ende maken(de) Dairenbouen malckande(re)n alnoch reciproce dierste aflyuige den lanxstleuen(den) van hen beyden de tocht byleninge en(de) vsusfructum tesselfs lanxstleuen(den) lyue gedueren(de) en(de) nyet lange(re) van allen des yersten aflyuigen van hen beyden Recht pairt actie ende toeseggen van alle alsulcke Rentenhuysen gronden van eruen ende alle andere onruerende goeden hoedanich die wesen mogen ende alomme wair ende tot wat plaetsen die gelegen syn ende beuonden zelen mogen worden / mitsgaders oick van allen alsulcken coperen platen ende vormen hoedanich die wes(en) mogen met alle de gereetschapen Dair toe ennichsins dienende hoedanich die oick wesen mach nyet ouer al respectiuelicken vuytgenomen oft gereserueert / alsmen ten dage oft tyde van daflyuicheyt des voirss. Iersten aflyuigen sal beuinden hen testateuren beydegadere ennichsins te competeren ende toe te behoiren / Ende ditte al opten last nochtans dat de lanxstleven(de) van hen beyden gehouden ende schuldich sal wesen tsynen laste alleene te geldene betalene ende dragene alle ende Iegelicke de schulden legaten Kerckelicke rechten costen van vuytvaerden ende generalicken voirts alle dande(re) lasten vanden sterfhuyse des yersten aflyuigen van hen beyden / / Ende gheuen(de) latende ende makende deselue Ierste aflyuige van hen beyden de proprieteyt ende erflicheyt van zyn aenpaert vande renten huysen gronden van eruen en(de) alle ande(re) onruerende goeden voirss mitsgaders oick van(de) voirss coperen platen ende vormen met alle de gereetschapen Dair toe dienen(de) / Synen oft heuren gerechten erfgenamen ab Intestato In stirpes et non In capita / Op conditie soo verre Inden sterfhuyse van(den) lanxstleuen(den) van hen testateuren ennige druxels van(de) voirss platen ende oft vormen beuonden werden / soe selen de selue druxels moeten worden geappliceert ende toegevuecht totten platen ende vormen Dairoppe die gedruct selen syn geweest ende alsoe tsamen gecauelt worden / op dat de selue Druxels volgen den ghenen Dyen van heurer testateuren erfgenamen de platen oft vormen Dairaf te deele beuallen selen Ende Institueren(de) de voirss testateuren mits desen malckanderen ende heure voirss erfgenamen respectiue In des yersten aflyuigen van hen beyden goeden Inder manie(re)n voirscreuen ende anderssins nyet Dies wilt ende begheert de voirn(oemde) testateur mits desen seer vuyterlicken met

hertten Dat nair daflyuicheyt van(den) lanxstleuen(den) van hen beyden / Den voirn(oemden) hans wellens / mathys natuerlicke sone voirscreuen (optt conditien en(de) restrictien nochtans In desselfs hans respecte hier voe(re)n gescreuen staende) by derfgen(amen) ab Intestato des voirss testateurs ende ten laste van desselfs testateurs achtergelatene goeden alleene alnoch vuytgereyct ende gegeuen sal worden / De somme van Eenhondert Karolusgulden(en) eens van twintich stuuers tstuck Ende ordonneren(de) ende deputeren(de) zy testateuren mits desen eyntelicken voirts tot Executeuren van desen heuren testamente ende vuytersten wille ende oick tot testamentelicke momboe(re)n van(de) onbejaerden persoonen (zoe verre Daer eenige syn) Dyen als voe(re) de proprieteyt vande voirss goeden ende platen metter reetschap competeren selen mogen / Te wetene Ierst den lanxstleuen(den) van hen beyden als superintendent ende voirts Adriaen gielis Coopman des voirss testateurs behoude Cousyn en(de) Ian van turnhout der voirss testatricen behouden Oom maken(de) elcke van de selue twee lestuermaen(de) persoonen eenen silueren croes van vyf onchen Geuen(de) henlieden volcomen macht authoriteyt ende sunderlinge beuel Om al te doene Dat eenige Testamentue(re)n en(de) testamentelicke momboe(re)n doen mogen / Ende Ingeualle Dat Iemant van de voirss executeuren ende testamentelicke momboe(re)n bynnen middelen tyde aflyuich werdde oft den last weygerde taenveerden / Soe sal de lanxstleuen(de) van hen testateuren voirn(oemd) een(en) and(re)n In dyens stede mogen stellen, hebben(de) gelycke macht / Van alle welcke dingen voirscr(even) Actum Antwerpi voirscr(even) ten woonhuyse der voirss testateuren genaempt de vier winden staende opten hoeck vander langer nyeuwe straten ende vande(r) catteveste / Testes rogati Peeter vander heyden Copersteke(re) Ianssone wylen / ende Iacques meesens Creeme(re) matheeussone wylen ambo op(er)i eiusdem oppidi

Van Loemele, quoad p(ro)missa No(ta)ri(us) randnoot: soluit, gegrosseert ende vuytgegeuen

Bijlage 2
Testament van Volcxken Diericx, 17 october 1581 (Antwerpen, Stadsarchief, Not. 3640, 1581, fol. 6 recto verso, 7 recto verso, 98 recto)

xvij[a] Octobris a[o] xv[e] eenentachtentich Compareerde

Iouffrouwe Volcxken diericx weduwe Ierstweruen wylen Ieronimus wellens Diemen hiet cocx ende lestweruen wylen Lambrechts bottin /

gesont van herten / gaende staende ende wel te passe wesen(de) heurer sinnen memorie en(de) verstant ouer al wel machtich en(de) theurwaerdere hebbende / alst claerlick bleeck / Aenmercken(de) der menschelicker naturen broosheyt ende nyet geherder te syne dan de doot ende nyet ongeherder dan de vre der seluer / heeft Daeromme met goeder deliberatien wt heuren vryen wille onbedwongen oft onuerleyt (soo sy verclaerde) gemaect geordonneert en(de) gesloten / maect ordonneert ende sluyt midts desen hair testament ende wtersten wille / In vuegen ende manieren nauolgende / Ierst wederroepen(de) casseren(de) doot en(de) te nyete doen(de) / alle andere voorgaen(de) testamenten codicillen giften oft makingen / by heur Testatrice voor datum van desen eenichsins bekent gemaect oft gepasseert / wilt en(de) ordonneert dat dit heur testament en(de) wtersten wille sal stadt grypen van weerden gehouden worden en(de) effect sorteren / Tsy In forme oft wt crachte van testamente codicille gifte oft makinge Diemen heet ter saken van(de) doot oft anderssins soo eenich testament van Ieman(den) alderbest van weerden mach syn en(de) blyuen / Nyet tegenstaen(de) Dat alle en(de) Iegelicke de solenniteyten daer van rechtswegen Inne versocht en(de) gerequireert mochten wesen / hier Inne nyet al noch volcomel(icke) onderhouden oft geobserueert en syn / Oyck nyet tegenstaen(de) eenige stadt oft lantrechten municipale oft andere van steden oft plaetsen Daer onder heur sterffhuys en(de) goeden gelegen souden mogen wesen / ter contrarien Alle welcker rechten effecten soo verre die desen heuren testamente contrarieren oft repugneren sy Testatrice gederogeert heeft en(de) derogeert mits desen / Inden Iersten beueelt sy Testatrice heure siele wt heuren lichame schey(den)de Gode almachtich heuren schepper ende verlosser en(de) heuren dooden Lichame begrauen te worden Inder kercken van(de) Predickeeren alhier byden voorn(oemde) wylen Ieronimus wellens diemen hiet cock heuren manne was / Comende voorts tot dispositie van heure tydelicke goeden heur van Gode almachtich op deser eerden verleent / soo geeft laet en(de) maect sy Testatrice den armen huysarmen deser stadt voor onrechtueerdich goet oft sy eenich onwetens hadde sesse Carol(us) guld(en) van twintich stuyuers tstuck eens / Item maect den schilders die met heur ter begraeffenissen selen gaen / om tsamen te verteeren sesthien gul(den) eens / Item maect en(de) laet Iouffr(ouw)e margriete henricxkd(ochter)e weduwe wylen Diericx rupperssen heurer moedere Twee hondert Carolusgul(den) van twintich stuyers tstuck Lyfftochtrenten / soo lange heure voors(chreven) moeder Leuen sal / Ingaende ten sterffdage van heur Testatrice en(de) betaelt te moeten worden alle vieren(de) Iaers / Los en(de) vry van alle vyffde, x^{e} xx^{e} hondertste meerdere en(de) mindere

penn(ingen) en(de) van alle andere hoedanige Lasten Impositien egheene wtgenomen oft gereserueert / Item geeft en(de) maect Cornelis diericxssen heuren broedere en(de) marie diericxssen heurer sustere / voor een prelegaat alle en(de) Iegel(icke) de goeden ruerende en(de) onruerende haeffel(icke) ende erffl(icke) / huysen gronden van eruen ende erffrenten / heur Testatrice Iegenwoirdel(icke) alomme In hollant toebehoirende ende die heur aldaer noch selen comen te versteruen / mitsgaders oyck alle de ghene die sy aldaer sal coopen en(de) vercrygen Ende dit al mits redenen heur Testatrice daer toe (soo sy verclaerde) porrende en(de) mouerende / Ende selen daer en bouen noch In heurer Testatrice andere resterende ouerschietende goeden / gelyck naebescreuenen wort paerten en(de) deylen / willen(de) ende ordonneren(de) sy Testatrice / Ingeualle de voors(chreven) Cornelis haer broeder oft marie heur sustere voor heur Testatrice quamen afflyuich te worden / dat dan de kinderen van alsulcke afflyuige selen representeren de plaetse van heuren afflyuigen vader oft moeder en(de) de voorn(oemde) goeden In plaetse van heuren voorn(oemde) ouders paerten en(de) deylen / Item laet en(de) maect Beatrix der voorss Cornelis haers broeders dochtere desomme van sessehondert Carolusgul(den) eens / omme heur terstont nae heurer Testatrice afflyuicheyt wt heure gereetste achtertelatene goeden betaelt en(de) wtgereyckt te worden / Item geeft laet en(de) maect Quinten Ianssen der voors(chreven) marie heurer suster soone / alle de platen by heur gemaect / ende vercregen naeder afflyuicheyt van(de) voors(chreven) wylen Ieronimus wellens diemen hiet cock heuren manne was mette drucksels Daer toe behoirende / Item maect der bussen vanden armen van(de) schilders vierentsestich gul(den) eens / Item geeft laet en(de) maect Sander Ianssen heuren Dienaer vyftich gul(den) tsiaers lyftochtrenten / tsynen lyue alleene geduerende / Ingaen(de) by sterffdaege van heur Testatrice / en(de) betaelt te moeten worden alle vierendeel Iaers / Los an(de) vry gelyck der voors(chreven) heurer moedere twee hondert gul(den) lyfftochtren(ten) / Item maect en(de) laet Sara Ianssen der voors(chreven) Sanders dochtere heure peete de somme van vyffentwintich gul(den) eens / Item maect en(de) Laet Grietken Willem Iacobsdochtere heure peete / de somme van eenhondert gul(den) eens / Item Laet ende maect Betteken Willem Iacobsdochtere heure sustere gelycke somme van Eenhondert gul(den) eens / Item geeft laet en(de) maect den erffgen(amen) van den voorn(oemden) wylen Ieronimus wellens diemen hiet cock de proprieteyt en(de) erfflickheyt heur competerende voor een derdendeel Ierst van Eenen huyse gen(oemd) Dleeuken Inde keyserstrate alhier gestaen / Item van Eenen huyse gen(oemd) sint Ioris gestaen en(de) gelegen aende Sierickput

alhier / Item van eene rente van acht gul(den) erff(icke) Diemen heffen(de) Is op een huys genaempt de verkeerde weerelt Inde keyserstrate alhier gestaen. Ende noch van eene rente van vyff gul(den) en(de) sesthien stuyuers erffl(icke) Diemen heffen(de) Is op een huys gen(oemd) de mollekens Inde cortegasthuysstrate gestaen / Ende dit met alle de huyshueren en(de) achterstellen daer aff theurer afflyuicheyt verschenen en(de) by heur Testatrice nyet ontfangen synde / Item laet ende maect Barbara Wellens diemen heet cock een silueren schale met een cocxken Daer Inne gesneden / weegen(de) omtrent negen onchen / Item laet en(de) maect hanse wellens diemen heet cock mathyssone wylen de somme van vyftich gul(den) eens / Item Laet en(de) maect Volcxken oeyens heure peete de so(mm)e van vyffentwintich gul(den) eens / Item laet en(de) maect margrie(te) schoyt heur Ionckwyff plach te syne / de somme van vyffentwintich gul(den) eens / Item laet en(de) maect Maeyken Geeraerts de Iode dochtere haer peete de somme van vyffentwintich gul(den) eens / Item geeft laet en(de) maect Bertelmeeuse de mompre ende syne huysvr(ouw)e de so(mm)e van vyftich gul(den) eens / Item laet en(de) maect Cornelia de mompre syne dochtere heure peete de somme van vyff en(de) twintich gul(den) eens / Item maect Susanna alewyns henricxd(ochter)e haire peete de somme van vyffentwintich gul(den) eens / Item laet en(de) maect Diericke ph(i)l(ippu)s galleus sone heuren peteren de somme van vyffentwintich gul(den) eens / Item laet en(de) maect Iudith Augustyn Waryns dochtere heure peete de somme van vyff en(de) twintich gul(den) eens / Item laet en(de) maect Betteken hans quirincxssen dochtere heur peete de somme van vyffentwintich gul(den) eens / Item geeft laet en(de) maect Iacques meesen de so(mm)e van vyftich gul(den) eens / Ende aengaende alle en(de) Iegel(icke) heure andere goeden rueren(de) en(de) onrueren(de) haeffel(icke) en(de) erffl(icke) / huysraet cleederen Iuweelen gereede penn(ingen) gout en(de) siluer gemunt en(de) ongemunt / actien crediten en(de) schulden / alomme waer en(de) tot wat plaetsen die gelegen syn oft beuonden selen worden / ouerende bouen alle wettige schulden / legaten kercken rechten costen van wtvaerden en(de) andere lasten van heuren sterffhuyse / die geeft laet en(de) maect sy Testatrice voor deen derdendeel den voorgen(oemden) Cornelise diericx heuren broedere / voor tweede derdendeel der voorn(oemde) Marie diericx heurer sustere / en(de) voor tderde derdendeel Godeuaerde wettich sone wylen diericx diericxssen heurs broeders was / den seluen heuren broeder en(de) suster ende broeders sone daer Inne heure erffgen(amen) met trecht van Institutien Instituerende / Dies wilt en(de) ordonneert sy Testatrice dat de voorn(oemde) Godeuaert Diericxssen, de

goeden die hem byder afflyuicheyt van heur Testatrice eenichsins selen toecomen en(de) versteruen / nyet en sal mogen vercoopen / verthieren alieneren noch by testamente oft anderssins Daer aff mogen disponeren / voor en(de) aleer hy gecomen sal wesen totten ouderdom van achtentwintich Iaren / Ende Ingeualle hy voor syne xxviij Iaren / sonder wettige kinderen achter te laten quame afflyuich te worden / selen de voorn(oemde) goeden voor deen helft versteruen opden voorn(oemden) Cornelise diericx heuren broedere en(de) voor dander helft opder voorn(oemde) Marie dierix heurer sustere oft by gebreke van hen op huerlieder wettige kinderen / Willen(de) oyck sy Testatrice Ingeualle de voors(chreven) Cornelis haer broeder oft marie heur sustere oft oyck de voors(chreven) Gouaert diericxssen voor heur quamen afflyuich te worden / Dat alsdan heure kinderen selen representeren de plaetse van heuren afflyuigen vader oft moeder en(de) In heure plaetse paerten ende deylen / Wel verstaen(de) Ingeualle de voors(chreven) Marie heure sustere voor heur quame afflyuich te wordene / ende Dierick Ianssen heur sone oft Iemant van desselfs Diericx kinderen alsdan In leuene ware / Dat sy Testatrice wilt en(de) ordonneert / dat de selue Dierick ende syne kinderen wt heuren sterffhuyse selen moeten blyuen / Latende en(de) makende der seluen Diericke oft by gebreke van hem syne kinderen alle tghene deselue Dierick Ianssen beuonden sal worden heur Testatrice theurer afflyuicheyt schuldich te syne / en(de) Daer toe noch de Somme van hondert gul(den) eens / Die hem oft synen kinderen wt heure gereetste goeden wtgereyckt selen worden / waer mede de voors(chreven) Dierick oft syne kinderen hem te vreden selen moeten houden / sonder der saken van heuren testatrice goeden / yet meer te mogen heysschen oft pretenderen te willen hebben In eeniger manieren / Item ingeualle Iemant wie hy ware tegens desen heuren testamente quame oft dade en(de) hem daer tegens by eenige wegen directel(icke) oft Indirectel(icke) opponeerde / wilt en(de) ordonneert sy Testatrice / dat alsulcken opponent oft opponenten daer mede sal verbeuren en(de) teeuwigen Dagen gepriueert blyuen van allen tghene hen wt crachte van desen heuren testamente soude mogen toecomen ende versteruen / Gevende en(de) Latende alsulcken verbeurde partie heuren goetwilligen geinstitueeerden erffgen(amen) desen heuren wtersten wille en(de) testament achteruolgende en(de) van weerden houdende / Ende omme dat dit heur testament en(de) wtersten wille soude volbracht en(de) tot behoirlicker executien gestelt worden / en(de) de voorn(oemde) Godeuaert diericxssen heuren neue van testamentel(icke) momboiren versien soude wesen / soo heeft sy Testatrice genoempt gecosen en(de) gedeputeert noempt kiest ende deputeert by desen voor Executeurs ende

Testamenteurs van desen heuren testament en(de) wtersten wille oyck voor testamentel(icke) momboiren van(de) voorn(oemde) Godeuaerde diericxssen / den voorn(oemde) Cornelise diericxssen heuren broedere en(de) Iacobe aertssen heuren swagere / Geuende hen volcomen macht ende authoriteyt om dit heur testament te stellene tot behoirlicker executien en(de) de goeden des voors(chreven) Godeuaert diericxssen te regerene en(de) tadministrerene / Sonder den weesm(eeste)ren deser stadt oft Iemanden anders eenigen Inuentaris staet rekenen(inge) oft bewys te maken doen oft ouergeuen / In eeniger manieren / Geuende Latende en(de) makende elcken van(de) voorn(oemde) Executeurs en(de) testamentel(icke) momboiren voor hen moeyte eenen silueren beker van vier ponden vleems eens / Ende In geualle Iemant van(de) voorn(oemde) Executeurs en(de) testamentelicke momboiren quame afflyuich te wordenen oft den last van desen refuseerde taccepteren / sal de lancxtleuen(de) en(de) den last accepterende eenen oft meer andere Indes afflyuigens oft Refusants stede mogen stellen en(de) surrogeren / hebben(de) gel(icke) macht ende salaris als Dafflyuige oft refusant Dit seyde de voors(chreven) Testatrice te syne heur testament en(de) wtersten wille willende en(de) ordonnerende tselue alsoo volbracht en(de) onderhouden te worden / Versueckende de voorn(oemde) Testatrice aen my bouengen(oemd) Notaris heur hier aff gemaect te wordene een oft meer openbaer Instrument oft Instrumenten In behoirlicker formen. Actum binnen der voorn(oemde) stadt van Antwerpen Inden woonhuyse van haer Testatrice gen(oemd) de vier winden byde Arenberghsche straten / Ter p(rese)ntien van Artus van Vissenaken e(nde) hanse Cornelissen Clerck Inder Secretarien der voorss stadt als getuygen daer toe versocht By my

Van(den) Bossche Not(ari)s pub(li)cus s(ub)s(cripsi)t
volckxken dierickxsen
randnoot: factum

Bijlage 3
Not. 3641, fol. 31 recto-verso.

xiiij[a] Septembris a[o] xv[e] Lxxxij Compareerde

Iouffrouwe Volcxken Diericx weduwe Ierstweruen wylen Ieronimus Wellens Diemen hiet cocx ende lestweruen wylen Lambrechts bottin gesont van herten gaende staende ende wel te passe wesende heurer sinnen memorie en(de) verstant ouer al wel machtich synde en(de) theurwaerdere

hebbende / Bekende ende verlyde Dat sy by maniere van codicille oft additie totten testamente ende wtersten wille by heur opten xvij^{en} Octobris a^{o} xv^{e}Lxxxj voor my bouengen(oemde) notaris In p(rese)ntien van getuygen bekent en(de) gepasseert (Tselue heur testament en(de) wtersten wille In allen synen poincten e(nde) clausulen deser codicillen nyet contrarierende alnoch Lauderende approberende) gemaect geordonneert en(de) gewilt heeft tghene nauolght / Willende tselue Iure codicillorum vast en(de) van weerden gehouden te wordene Als te wetene dat Cornelis Diericxssen heuren broedere en(de) Marie Diericxssen heure sustere In stede van het prelegaet van alle en(de) Iegelycke de goeden ruerende ende onrueren(de) haeffelicke en(de) erfflicke huysen gronden van eruen en(de) erffrenten heur Codicillatrice ten tyde van Dmaken van(de) voorn(oemde) heuren testamente alomme In hollant toebehoirende en(de) die heur aldaer noch souden comen te versteruen / mitsgaders oyck alle de ghene die sy aldaer soude coopen ende vercrygen / by heur Codicillatrice den voorn(oemden) heuren broeder en(de) suster gemaect / maer alleenlicken en selen hebben ende genyeten alle de onrueren(de) ende erfflicke goeden huysen gronden van eruen ende erffrenten heur alomme In hollant ten tyde van Dmaken van(den) voorn(oemden) heuren testamente toebehoirende sonder voordere / De dispositie van(de) voorn(oemde) prelegaat voor soo vele aengaet alle en(de) Iegelicke de ruerende e(nde) haeffelicke goeden / mitsgaders oyck derffgoeden huysen gronden van eruen en(de) erffrenten die heur alnoch In hollant souden comen te versteruen mitsgaders oyck alle de ghene Die sy Codicillatrice aldaer soude coopen ende vercrijgen / derogerende ende te nyete Doende by desen / Ende dat al mits sekere redenen ende motiuen heur daer toe (soo sy verclaerde) porrende en(de) mouerende / Geuende laten(de) ende makende voorts sy Codicillatrice Adriaentken cocx Michielssone heuren peteren de somme van vijffentwintich gul(den) van twintich stuyuers tstuck / eens / Van alle Dwelck de voorn(oemde) Codicillatrice versocht aen my bouengen(oemde) notaris heur gemaect te wordene een oft meer openbaer Instrument oft Intrumenten In behoirlicker formen / Aldus gedaen ende gepasseert binnen der voorn(oemder) stadt van Antwerpen Inden woonhuyse van heur Codicillatrice gen(oempt) de vier winden Inde gasthuysbeempten gestaen Ter p(rese)ntie van Iacobo meesen creemere en(de) Ianne cornelissen Clerck Inde secretarien alhier als Getuygen daer toe versocht By my

Van(den) Bossche Not(ariu)s pub(li)cus s(ub)s(cripsi)t

Volckxken dierickxsen

randnoot ter hoogte van de vijfde laatste regel: factum

Bijlage 4
Not. 3641, fol. 10 recto-verso.

xxuij^{e} Septembris a^{o} xv^{e}Lxxxij Compareerden

Iouffr(ouw)^{e} Volcxken Diericx wed(uw)e Ierstwerven wylen Ieronimus cock alias wellens e(nde) lestwerven wylen Lambrechts bottin ter eenre en(de) Bertelmeeus de mompre coopman van schilderyen ter andere syde Ende hebben met malcanderen gemaect e(nde) aengegaen de voorwaerden conditien ende poincten naebescrevene Te wetene dat de voors(chreven) Iouffr(ouw)e volcxken hem In handen sal geuen de drucksels boecken caerten en(de) cunsten naebescrevene / Die de voors(chreven) de mompre gehouden sal syn te vercoopen ten pryse naebescrevenen waer van de voors(chreven) de mompre voor synen loon hebben sal eenen stuyuer van elcken gul(den) van tghene hy sal vercoopen / Ende en sal aen(de) cooplieden oft creemers de voorn(oemde) boecken drucksels caerten en(de) cunsten tot gheenen meerderen oft minderen prys mogen vercoopen Dan die als naebescreven werdt gestelt en syn / maer wel aen Edelluyden borgers oft andere daer van de voorn(oemde) de mompre trecken e(nde) voor hem behouden sal tghene hy deselue meer sal vercoopen Dan den naebescrevenen prys / Ende tot versekeringe van Dien heeft de voors(chreven) de mompre gelooft voor Scep(en)en deser stadt te verbinden de helft van Eenen huyse genaempt de Sonne gestaen Inde Arenberchstrate alhier. Belast met tsestich gul(den) erffl(icke) aen Ianne van(der) borcht Int geheele Sonder meer soo hy verclaerde Daer sal de voors(chreven) Iouffr(ouw)e volcxken tallen tyden heur belieuen sal alle de voorn(oemde) boecken drucksels caerten en(de) cunsten wederomme theurwaerdere aenueerden ten pryse naebescreven nyet vercocht synde / en(de) sal de voors(chreven) mompre daer aff tallen tyden moeten affstant e(nde) reken(ing) doen /

(1) Ierst seuen hondert boecken soo aen historien als enckel bladeren den boeck tot achthien stuyers /
(2) Item dertich vande groote Iachten elck sesse bladeren
(3) Item sessenvyftch van tgeloove elck vier bladeren e(nde) voorts noch dobbel bladeren van diuersche soerten / bedrage(nde) tsamen mette voors(chreven) dertich Iacht(en) en(de) sessenvyftich van tgeloove / vyftienhondert tnegentich bladeren tot twee blancken tstuck /
(4) Item twee hondert seuenenviertich mediaen bladeren tot twee blancken tstuck /

(5) Item twee hondert enenvyftich dobbel dobbel tot drye stuyuers tstuck /
(6) Item dryentwintich serpenten floris tot acht stuyuers tstuck
(7) Item achthien concilien tot acht stuyuers tstuck
(8) Item negenthien scholen tot acht st(uivers) tstuck
(9) Item negen affnemingen Lombardus tot vier st(uivers) tstuck
(10) Item elff balen tot vier st(uivers) tstuck
(11) Item negen Iachten bol tot drye st(uivers) tstuck
(12) Item thien boeren kermissen tot drye st(uivers) tstuck
(13) Item vier verryssenissen ff floris tot vier st(uivers) tstuck
(14) Item Elff kersnachten tot sesse st(uivers) tstuck
(15) Item een Missana tot vier st(uivers)
(16) Item drye Termen decclessiana tot twee gul(den) thienst(uivers) tstuck
(17) Item negen schilders boecken tot tweelff stuyuers tstuck
(18) Item sesse Faesboecken tot vyff stuyuers tstuck
(19) Item vyffentwintich apostel boecken Swauius tot vyff stuyuers tstuck
(20) Item dryentwintich apostel boecken Lombardus tot vyff st(uivers) tstuck
(21) Item viethien compertement boecken Benedictus tot thien st(uivers) tstuck
(22) Item vierentwintich Lantschapboecken tot acht st(uivers) tstuck
(23) Item seuenentwintich Lantschapboecken tot negen st(uivers) tstuck
(24) Item vierentwintich prospectiueboecken tot acht st(uivers) tstuck
(25) Item tweelff copertementboecken vriese tot acht st(uivers) tstuck
(26) Item vierthien copertementboecken vriese tot sesse stuivers tstuck
(27) Item vierentsestich copertementboecken mette hietorikens tot seuen stuyers tstuck
(28) Item vyffenviertich copertementboecken Iacques floris tot sessest(uive)rs tstuck
(29) Item vierentwintich Rouijn boecken tot ix st(uivers) tstuck
(30) Item vyffentwintich planeetboecken tot vier st(uivers) tstuck
(31) Item sesthien sepulture boecken tot tweelff st(uivers) tstuck
(32) Item derthien prospectiue boecken tot tweelff st(uivers) tstuck
(33) Item seuenthien groote caerten van Duytslant to xxiiii st(uivers) tstuck
(34) Item tweentwintich caerten van theylich lant tot vierthien st(uivers) tstuck
(35) Item vyffentwintich caerten van America tot acht st(uivers) tstuck
(36) Item drye nederlantsche caerten tot sesse st(uivers) tstuck
(37) Item twee spaensche caerten tot sesse st(uivers) tstuck

Actum binnen der voorn(oemde) stadt van Antwerpen Inde woonhuyse

van(de) voorn(oemde) Iouffr(ouw)e Volcxken Diericx gen(oemd) de vier winden Inde gasthuysbeemden gestaen ter p(rese)ntien van Iacobe meesen creemere en(de) Ianne cornelissen Clerck Inder Secretarien als getuygen daer toe versocht / By my

Van(den) Bossche Not(ariu)s pub(li)cus s(ub)s(cripsit) randnoot: Dup(le)x factum

Documents d'archives se rapportant à Volcxken Diercx, veuve de Jérôme Cock

L'important éditeur d'estampes anversois, Jérôme Cock, mourut, sans laisser d'enfants, en 1570. Sa veuve Volcxken Diercx, qui se remaria avec un certain Lambert Bottin, continua le commerce. Elle devint veuve une seconde fois, certainement avant 1581, et vécut jusqu'en décembre 1600. Les documents d'archives publiés et commentariés ici sont les suivants:

1. le testament de Jérôme Cock et de son épouse Volcxken Diercx, 25 janvier 1569.
2. le testament de Volcxken Diercx, 17 octobre 1581
3. codicille au testament de Volcxken Diercx (17 octobre 1581), 14 septembre 1582
4. convention entre Volcxken Diercx et Bartholomeus de Mompere concernant le vente d'un nombre d'estampes, 24 septembre 1582.

Ces documents nous donnent des renseignements utiles du point de vue de l'histoire de l'art et sur la personnalité de Volcxken Diercx. A côté de quelques données sur Matthijs Cock, le frère de Jérôme, le peintre malinois Gérard Oeyens et Bartholomeus de Mompere, ces actes, surtout le dernier, nous fournissent des informations sur le sort du fonds de cuivres et d'estampes de Jérôme Cock, sur le commerce des estampes, sur le goût des amateurs qui semblent surtout attirés par des oeuvres italianisantes, sans se désintéresser pour autant des paysages, des ornements, d'oeuvres de type documentaire. L'histoire' du fonds de Cock ne pourra être complétée que par l'examen de l'inventaire des biens que Volcxken Diercx laissa à sa mort et qui comportent encore un très grand nombre de cuivres et d'estampes. L'auteur se propose de publier cet inventaire dès qu'elle en aura l'occasion.

Naar aanleiding van een gravure naar Quinten Metsys door Henri Pauwels *(Gent)*

Het Museu Nacional de Arte Antiga te Lissabon bezit een belangrijk schilderij, de *H. Lucas die tekent* (afb. 1), waarvan de toeschrijving naar wij menen, nog geen bevredigende oplossing heeft gekregen[1].

In dit schilderij wordt de Heilige in zijn werkvertrek voorgesteld, knielend op een kussen. Hij tekent met een zilverstift op een blad, dat hij op een zware lederen band houdt, het portret van de H. Maagd met het Kind, die de rechterhelft van de oorspronkelijke compositie moet uitgemaakt hebben. Tegen de kast in de achtergrond ligt een tweede lederen band. Op de voorgrond een mesje om fouten weg te krabben en een vogelvlerk om het blad weer schoon te maken. Op de ezel achter de Heilige staan het reeds ingelijste paneel en het palet klaar. Naar links merkt men een kruk met eenvoudige leuning, waarachter de kop van de os, het attribuut van de Heilige, verschijnt. Zonder nochtans hierdoor al te zeer het accent op het narratief karakter te leggen, laat de schilder ons nog enkele interessante objecten zien: twee tekenstiften op de vensterbank en op het meubel onder meer een cilindervormig vaatje (wellicht met zand?) en een nog dichtgevouwen brief.

Het valt niet te betwijfelen, dat de auteur van dit werk zich door de bekende *H. Lucas de Madonna tekenend* van Rogier Van der Weyden heeft laten inspireren of beter nog, dat hij deze compositie

1 Inv. nr. 1459, 104 × 62,5 cm.

AFB. 1. Q. Metsys, *De H. Lucas tekenend* (Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga; Copyright, Ministerio de Educaçao Nacional, Lissabon)

AFB. 2. Naar Q. Metsys, *De H. Lucas tekenend* (Rotterdam, Museum Boymansvan Beuningen)

AFB. 3. A. Wiericx naar Q. Metsys, *De H. Lucas tekenend de H. Maagd*

als uitgangspunt heeft genomen zonder evenwel in een slaafse navolging te vervallen.

Fr. Winkler[2] heeft er terecht op gewezen dat de voorstelling een intiemer karakter heeft dan bij Van der Weyden en het gebeuren van een prachtig paleis naar de eigen werkplaats van de schilder werd overgebracht. De uitbeelding krijgt anderzijds een sterker geladen zinnebeeldige betekenis indien men aanneemt dat de twee banden ook naar de H. Lucas als Evangelist verwijzen.

In de kringen van de specialisten van de zuidnederlandse schilderkunst is dit schilderij niet onbekend. M.J. Friedländer heeft het echter in zijn *Altniederländische Malerei* niet opgenomen, wellicht omdat het pas na het verschijnen van dit standaardwerk door L. Reis-Santos aan het licht werd gebracht. In een korte bijdrage die in

2 Fr. Winkler, *Das Werk des Hugo Van der Goes*, Berlijn, 1964, p. 225.

1939 verscheen[3], wees deze op het belang van het paneel en deed een eerste poging om het schilderij toe te schrijven. Hij legde het verband met een tekening uit de verzameling Fr. Koenigs uit Rotterdam[4] (afb. 2), die ons dezelfde voorstelling geeft en een gravure van Antoon Wiericx[5] (afb. 3), die in spiegelbeeld andermaal de H. Lucas voorstelt, doch nu met de H. Maagd en het Kind. Deze prent vermeldt als schilder de naam van Quinten Metsys en als uitgever die van Gerard de Iode. De tekening was reeds eerder aan Hugo van der Goes toegeschreven[6]. Op grond van deze gegevens meende Reis-Santos te mogen besluiten, dat ofwel het schilderij uit Lissabon een copie van Metsys naar een origineel van Van der Goes was, ofwel de inscriptie op de gravure foutief is. Kort nadien maakte K.G. Boon in zijn monografie over Metsys eveneens gewag van de gravure, de tekening en het schilderij[7]. Boon, die wegens de oorlog niet in de gelegenheid was het schilderij te Lissabon te onderzoeken, nam aan dat de gravure wel degelijk naar een werk van Metsys was uitgevoerd, doch dat de meester zich voor de figuur van de H. Lucas door een prototype van Van der Goes had laten inspireren en dat de Madonna met het Kind eigenaardigheden bevat die aan Dirk Bouts herinneren. L. Reis-Santos[8] wijzigde enigszins zijn standpunt en schreef het schilderij uit Lissabon aan Hugo Van der Goes toe. Fr. Winkler[9] toonde op zijn beurt belangstelling voor deze compositie. Ook hij dacht aan Van der Goes, althans voor de oorsprong van de voorstelling.

Voornoemde publicaties hadden voor gevolg, dat het paneel uit Lissabon in de nieuwe uitgave van Friedländers werk tweemaal

3 L. Reis-Santos, ‘A lost Work of Massys and a hitherto unknown Van der Goes’ in *The Burlington Magazine*, LXXV, 1939, pp. 162-167.
4 Pen op papier, resten van zwart krijt, 200 × 125 mm. Nu in het Museum Boymans - Van Beuningen, nr. 94.
5 230 × 294 mm. L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean*, *Jérôme et Antoine Wierix*, Brussel. 1866, p. 81, nr. 484.
6 I. Adler, ‘Hugo Van der Goes: Kneeling figure of St. Luke. Coll. Franz Koenigs’ in *Old Master Drawings*, XIX, 1930, p. 54, pl. 34.
7 K.G. Boon, *Quinten Massys*, Amsterdam (1942), p. 16.
8 L. Reis-Santos, *Obras-Primas da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI em Portugal*, Lissabon, 1953, pp. 61-62.
9 Fr. Winkler, *op. cit.*, pp. 221-226.

opgenomen werd. Een eerste maal komt het voor in het deel gewijd aan Van der Goes, waar het als copie vermeld staat[10]. Een tweede maal hebben wij het in deel zeven dat handelt over Metsys ingelast, doch dan met een zeker voorbehoud en de toeschrijving van een vraagteken voorzien[11].

Een nieuw onbevooroordeeld onderzoek wijst echter uit dat dit paneel een niet te betwisten werk van Quinten Metsys is[12]. Verder lijkt er ons geen enkele aanwijzing, dat de schilder zich zou hebben laten leiden door een prototype van Van der Goes of een schilderij van deze meester zou hebben gecopiëerd.

Hoe de naam van Van der Goes met deze compositie verbonden werd is duidelijk. De tekening, die het eerst bekend werd, werkte misleidend. Ze werd aanvankelijk als een origineel[13], later als een copie naar Van der Goes beschouwd[14]. Men steunde hiervoor onder meer op de verwantschap met een blad uit het Kupferstichkabinett te Berlijn, dat al eerder aan de Gentse meester was toegeschreven[15]. Beide tekeningen zijn echter erg verschillend en zeker niet van dezelfde hand.

Het komt er vooreerst op aan te trachten de juiste relatie tussen het schilderij, de tekening en de prent te achterhalen.

10 M.J. Friedländer, 'Hugo Van der Goes. Comments and Notes by N. Veronee-Verhaegen' in *Early Netherlandish Painting*, vol. IV, Leiden-Brussel, 1969, p. 88, Add. 140.

11 M.J. Friedländer, 'Quinten Massys. Comments and Notes by H. Pauwels' in *Early Netherlandish Painting*, vol. VII, Leiden-Brussel, 1971, p. 88.

12 Onafhankelijk van ons kwam D. Schubert in zijn studie 'Quentin Massys - porträtiert von Jan van Scorel?' (te verschijnen in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, XXI, 1972) eveneens tot de conclusie, dat het schilderij uit Lissabon een eigenhandig werk van Metsys is.

13 I. Adler, *loc. cit.* Het blad werd herhaaldelijk tentoongesteld, meestal als een origineel van Van der Goes. Voor de lijst van deze tentoonstellingen Cf. *Musée Boymans de Rotterdam. Dessins du XVe au XIXe siècle*, Parijs, Bibliothèque Nationale, 1952, nr. 21 en *Justus van Gent*, *Berruguete en het hof van Urbino*, Gent, 1957, nr. 65.

14 K.G. Boon, *loc. cit.*, had reeds de toeschrijving van de tekening aan Van der Goes zelf van de hand gewezen en ze als een copie beschouwd. Zie ook Fr. Winkler, *loc. cit.*

15 Inv. 2405, pen in bruin op papier, met resten van zwart krijt, 223 × 96 mm. E. Bock en J. Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Niederländische Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*, I. Frankfort, 1931, p. 3.

Ons lijkt de tekening uit Rotterdam nauwkeurig naar het schilderij uit Lissabon nagetekend. Behoudens de opvallende zorg waarmede de houding van de figuur en het plooienspel van het kleed werden nagevolgd, wijst ook de tegelijk summiere en accurate aanduiding van de kast in de achtergrond rechts erop, dat de tekenaar wel degelijk naar het schilderij heeft gewerkt en niet omgekeerd. Dat de bovenhoeken van de tekening afgesneden zijn zoals die van het schilderij, lijkt ons een argument te meer. De huidige vorm van het paneel is niet origineel[16]. De tekening moet derhalve onstaan zijn nadat het schilderij verminkt werd.

Anderzijds konden wij uitmaken dat de afmetingen van de figuur in de tekening en die van de prent nauwkeurig overeenstemmen. Alles wijst erop dat de tekening voor de uitvoering van de gravure werd benut en wellicht ook met het oog hierop werd vervaardigd.

Neemt men aan dat het schilderij, de tekening en de gravure in chronologische orde zijn tot stand gekomen, dan vervalt meteen de naam van Van der Goes voor de tekening.

De stelling die wij vooropzetten, dat het paneel uit Lissabon als een eigenhandig werk van Quinten Metsys moet beschouwd worden houdt in, dat wij de tekst op de gravure van Wiericx als geloofwaardig beschouwen. De ervaring leert, dat de graveerkunst in de regel als een zeer betrouwbare bron voor de studie van de schilderkunst mag benut worden. Wanneer de gravure evenwel tot stand kwam weten wij niet, doch nemen aan dat de prent uit het laatste kwart van de zestiende eeuw dateert[17]. Al is deze gravure geen eigentijdse bron, toch menen wij dat de vraag of de graveur of de uitgever van de prent de naam van de auteur van het schilderij, *in casu* Quinten Metsys, kon kennen, bevestigend moet beantwoord worden. Quinten Metsys behoort tot de zeldzame schilders uit het begin van de zestiende eeuw, van wie de faam tot in de zeventiende

16 Dank zij een onderzoek van de randen van de afgeschuinde hoeken kon Mevrouw M.A. Beaumont, Conservator, die wij oprecht danken, ons dit bevestigen. De rechter vertikale boord is evenwel nog origineel, wat er zou kunnen op wijzen dat de compositie oorspronkelijk over twee panelen verdeeld was.

17 Prof. Dr. L. Lebeer deelde ons welwillend mede dat deze Antoon Wiericx ca 1552 geboren werd en op 11 maart 1604 overleed en niet in 1624 zoals vaak geschreven werd.

eeuw is blijven voortleven. In 1629 liet Cornelis Van der Geest het stoffelijk overschot van de schilder van het Kasthuizerklooster naar de O.-L.-Vrouwekerk overbrengen, diens grafplaat aan de torenwand vasthechten en ook een epitaaf aanbrengen[18]. Fr. Fickaert en A. Van Fornenbergh hebben de nagedachtenis van de schilder levendig gehouden door hem respectievelijk in 1648 en 1658 een publicatie te wijden[19]. Zou men moeten aannemen, dat men de naam van een te Antwerpen zo bekend schilder op de *Madonna met Sint Lucas* zou geplaatst hebben, moest dit niet op een lokale traditie steunen? Het lijkt weinig waarschijnlijk.

Anderzijds moet aangestipt worden, dat geen enkel document erop wijst dat een *Lucas-Madonna* van Van der Goes zou bestaan hebben. Wat Metsys betreft weet F.J. Van den Branden[20] te verhalen, dat Quinten Metsys 'eene schilderye van Sinte Lucas conterfeytende Onse Lieve Vrouwe' aan het Sint-Lucasgild te Antwerpen schonk en dat dit schilderij zich op 28 november 1655 te Antwerpen in het sterfhuis van Signor Pompeo Petrobelli bevond[21].

Ook de hypothese dat het schilderij uit Lissabon een copie van de hand van Metsys naar een verloren compositie van Van der Goes zou zijn, lijkt ons zeer onwaarschijnlijk.

Overschouwt men het oeuvre van Metsys, dan treft het hoe bij deze meester geen invloed van Van der Goes te bespeuren valt. Op zichzelf geldt dit ook wel niet als een argument, doch het schilderij in kwestie vertoont ook niet de minste zweem van de zo typerende stijl van de Gentse meester. Zou men overigens moeten veronderstellen dat Metsys, die doorheen zijn hele carrière zeer duidelijk

18 J.S. Held, 'Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and his Collection' in *Gazette des Beaux-Arts*, VIe pér., L. 1937, p. 63.

19 Fr. Fickaert, *Metamorphosis ofte wonderbaere veranderingh' ende leven vanden vermaerden Mr. Quinten Massys*, Antwerpen, 1648. A. Van Fornenbergh, *Den Antwerpschen Protheus, ofte cyclopshen Apelles*, Antwerpen, 1658.

20 F.J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883, p. 80.

21 F.J. Van den Branden vermeldt zijn bron niet, doch het document werd later gepubliceerd door J. Denucé, *De Antwerpsche* '*Konstkamers*'. *Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16de en 17de eeuwen*, Antwerpen, 1932, pp. 153-154.

voor elk onderwerp naar een persoonlijke oplossing zocht, in dit geval een ander meester zou gecopiëerd hebben?

De compositie van het oorspronkelijke schilderij kennen wij in haar geheel slechts langs de prent om. Deze prent is bovendien niet vrij van een zekere interpretatie, waardoor de graveur de voorstelling aan de geest van zijn tijd heeft aangepast. Vergelijkt men evenwel de figuur van de H. Lucas uit het schilderij met die van de gravure, dan is het duidelijk dat de graveur nauwlettend zijn model op de koperen plaat heeft overgebracht. Met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid mag hieruit afgeleid worden dat dit ook voor de figuur van de *Madonna met het Kind* geldt en wij in de prent een vrij getrouw spiegelbeeld van dit deel van het oorspronkelijk schilderij terugvinden. De graveur bracht eerbied op voor het essentiële van wat hij door de prent wilde bekendmaken, maar sprong vrij om met het kader waarin de figuren geplaatst waren.

Teneinde de toeschrijving van de Lucas-Madonna in haar geheel verder te toetsen is het van belang na te gaan in hoeverre het beeld dat wij ons van de *Madonna met het Kind* dank zij de gravure kunnen vormen, in het oeuvre van Van der Goes of in dat van Metsys past. Bij Hugo Van der Goes vinden wij nergens een aanknopingspunt. Daarentegen kunnen wij deze Madonna met breed gedrapeerd en wijd uitdeinend kleed met verscheidene Madonna's van Metsys vergelijken: de Madonna uit de *Triptiek van de Broederschap van de H. Anna* uit het Museum voor Schone Kunsten te Brussel[22], de *Madonna met Kind* die door J. Pešina werd gepubliceerd[23], doch vooral de zogenaamde *Leuvense Madonna*[24], eveneens uit het Museum voor Schone Kunsten te Brussel, waar wij dezelfde zin voor monumentaliteit ontwaren.

Door vergelijking valt het niet moeilijk de *Sint-Lucas* van Lissabon als een vroeg werk van Metsys te herkennen[25]. Metsys,

22 Inv. nr. 2784, 224,5 × 219 - 219,5 × 91,5 cm. Friedländer VII, nr. 2.

23 109,5 × 70,8 cm. J. Pešina, 'An unknown painting bij Quentin Massys' in *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 406-408; Friedländer, VII, Add. 197.

24 Inv. nr. 1497, 130 × 86 cm. Friedländer, VII, nr. 17.

25 K.G. Boon, *loc. cit.*, was overigens reeds de mening toegedaan dat het schilderij (dat hij verloren waande) een vroeg werk van Metsys moest zijn.

afkomstig uit Leuven, vestigde zich in 1491 te Antwerpen, waar hij tot zijn dood in 1530 verbleef. In de loopbaan van de schilder groepeert Friedländer een aantal werken, die vóór de 1509 gedateerde *Sint-Annatriptiek* uit het Museum te Brussel ontstaan zijn. De hier besproken *Lucas-Madonna* moet in deze groep jeugdwerken ingeschakeld worden. Zoals de reeds geciteerde *Leuvense Madonna*, waarvan algemeen aangenomen wordt dat ze kort na 1491 moet geschilderd zijn, is het te Lissabon bewaarde fragment door een nog vrij zware en meteen beperkte kleurengamma gekarakteriseerd. De alles dominerende rode tint van de mantel van de Heilige te Lissabon herinnert aan de eenvoudige koloristische structuur - rood en grijs - van de *Madonna* uit het Brusselse Museum. Zoals in deze laatste is de vormgeving van de rekwisieten te Lissabon nog zuiver gotisch. De tijdspanne tussen deze beide panelen kan derhalve niet zeer groot zijn. We zijn dan ook geneigd het schilderij nog vóór de eeuwwisseling te plaatsen.

Indien, zoals Van den Branden mededeelt, Metsys aan het Sint-Lucasgild te Antwerpen een *Lucas-Madonna* geschonken heeft - en er zijn *a priori* geen redenen om hieraan te twijfelen - dan ligt het voor de hand dat het om het schilderij gaat waarvan thans alleen de linkerhelft bewaard is[26]. Dat dit stuk later in particuliere handen terecht kwam zoals we bij Van den Branden vernemen, heeft wellicht iets met de beeldenstorm te maken.

Het wekt enige verwondering, dat een zo belangrijk schilderij geen, of bijna geen navolging heeft uitgelokt. Er is ons slechts één paneel bekend waarin we de Madonna met het Kind tot de knieën terugvinden, namelijk een schilderij dat door Friedländer in de oeuvre-catalogus van de Brugse schilder Ambrosius Benson werd opgenomen en in 1954 te Parijs werd geveild[27] (afb. 4).

***

26 Prof. Dr. J.G. van Gelder, die wij hier van harte danken, liet ons terecht opmerken, dat het feit dat het schilderij zich in Portugal bevindt, waar men in de zestiende eeuw een grote belangstelling voor de Antwerpse schilderkunst en meer bepaald voor de werken van Metsys had, en dat de graveur uit het Antwerpse milieu stamt, een toeschrijving aan Q. Metsys kracht bijzet.

27 65 × 40 cm. Parijs, veiling bij Charpentier, 6-4-1954, nr. 64. Friedländer, XI, nr. 263.

AFB. 4. A. Benson, *De H. Maagd met het Kind* (Veiling bij Charpentier, Parijs, 6 april 1954)

Gezien de ontwikkeling van het thema, *De Heilige Lucas die de H. Maagd tekent of schildert*, in de schilderkunst van de Zuidelijke Nederlanden, neemt de compositie van Quinten Metsys een zeer bijzondere plaats in.

Voor zover men aan de hand van de bewaard gebleven exemplaren kan oordelen, lijkt Van der Weyden de eerste te zijn die het onderwerp in onze gewesten behandelde[28]. Hij creëerde meteen een magistrale compositie, waarin de heilige met eerbied en ontzag voor de Madonna knielend plaats heeft genomen: een evenwichtige opstelling, die door een zuiver religieuze atmosfeer wordt doordrongen.

Deze compositie moet op de tijdgenoten en de daaropvolgende generaties een sterke indruk hebben gemaakt. Ze is ons door een aantal replieken bekend, waaronder de belangrijkste die uit de Pinakotheek te München, die uit het Ermitage te Leningrad, die uit het Museum te Boston en die uit de verzameling Wilczeck, voorheen te Wenen, later te Vaduz en thans in het Museum te Brugge[29]. Voor ons betoog heeft het weinig belang of het exemplaar te Boston, dat zeker het beste is, al dan niet als het origineel moet beschouwd worden.

Al deze replieken lijken ons uit de vijftiende eeuw te dateren. Qua tekening stemmen ze met elkander volkomen overeen. Daar zelfs de afmetingen dezelfde zijn, kan men zich afvragen of ze niet met behulp van een calque of door middel van een ander analoog procédé werden uitgevoerd. Daarentegen zijn het koloriet, de lichtvoering, het modelé, kortom alle zuiver picturale elementen in de onderscheiden exemplaren erg verschillend. Hoe getrouw ook, toch zijn het geen onpersoonlijke replieken, doch copieën die stuk voor stuk het karakter, de stijl van een bepaald - voor ons anoniem gebleven - schilder weerspiegelen. Deze schilderijen, behalve die

28 D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlijn, 1933, pp. 44vv. Volgens deze auteur zou naast het type van Van der Weyden een ander type, gecreëerd door de Meester van Flémalle hebben bestaan. De aanwezigheid van Flémalleske elementen in de *Lukas-Madonna* van Colijn de Coter te Vieure (Friedländer, IV, nr. 100), lijkt ons hiervoor geen afdoende bewijs.

29 Friedländer, II, nrs. 106a, 106b, 106c, 106d.

waarin de H. Maagd alleen werd gecopiëerd, zullen wel met een bepaalde bestemming, meestal dan ten behoeve van de schildersgilden zelf, tot stand gekomen zijn. Alles lijkt erop te wijzen dat de door Rogier Van der Weyden geconcipiëerde compositie als de ideale oplossing gold en tot het einde van de vijftiende eeuw als model werd genomen. Dit beantwoordt overigens volkomen aan de geest van de vijftiende eeuw. In menig ander geval heeft Van der Weyden eveneens een type ontworpen, dat zeer lang nagevolgd werd. Wat zijn *Lucas-Madonna* betreft kennen wij slechts één uitzondering, n.l. een *H. Lucas die de H. Maagd tekent* uit de verzameling Douglas-Pennant te Penrhyn[30]. Dit paneel waarvan de toeschrijving niet vaststaat is wellicht van Dirk Bouts of eerder nog van de hand van een navolger van de Leuvense meester. Hoewel geen copie naar, werd het door het Rogeriaanse prototype toch nog geïnspireerd.

De evolutie van de *Lucas-Madonna* neemt eerst tegen het einde van de vijftiende eeuw een nieuwe wending. Rond de eeuwwisseling en in de eerste decenniën van de zestiende eeuw zoekt een aantal schilders naar een nieuwe vormgeving voor dit onderwerp en komen verscheidene nieuwe composities tot stand: het hier besproken stuk van Quinten Metsys, het schilderij van Colijn de Coter te Vieure[31], twee panelen van Jan Gossart, dat in het Museum te Praag dat voor het schildersgild te Mechelen werd uitgevoerd[32] en het sterk italianiserend schilderij uit het Museum te Wenen[33], een van de Meester van het Heilig-Bloed in het Busch-Reisinger Museum te Cambridge (Mass.)[34], om niet te gewagen van enkele tekeningen en prenten die in dezelfde tijd ontstonden[35]. Onder al deze exemplaren lijkt ons de *Lucas-Madonna* van Metsys de vroegste. Metsys doet met dit schilderij een eerste stap in de richting van de verwereldlijking van het onderwerp. Zijn H. Lucas is nog

30 Friedländer, III, nr. 84.
31 Friedländer, IV, nr. 100.
32 Friedländer, VIII, nr. 24.
33 Friedländer, VIII, nr. 23.
34 Friedländer, IXb, nr. 212
35 Al deze exemplaren worden uitvoerig behandeld door D. Klein, *op. cit.*, pp. 44-55.

knielend voorgesteld, de H. Maagd tekenend. Maar zoals er reeds op gewezen werd gebeurt dit nu in het atelier van de kunstenaar zelf. Pas later, bij schilders als Colijn de Coter, de Meester van het Heilig-Bloed, wordt het thema gereduceerd tot een meer genreachtig tafereel van een kunstenaar die in zijn atelier een portret schildert.

Ook uit andere vroege werken is het duidelijk dat Metsys een voorloper is, die met de sensibiliteit van een groot kunstenaar de komst van een nieuwe periode aanvoelt. De nieuwe stijl zal bij kleinere meesters nauwelijks meer dan de uiterlijke vorm wijzigen. Metsys daarentegen heeft de renaissance ook naar de geest, inhoudelijk gevat. Enkele van zijn werken wijzen er ook op, dat hij bij de humanisten van zijn tijd hoog in aanzien stond en de bewondering die men te Antwerpen voor hem nog in de zeventiende eeuw opbracht, is hier zeker niet vreemd aan.

Zijn *Lucas-Madonna*, die tot zijn vroegste werken moet gerekend worden en nog voor de nieuwe stroming doorbrak tot stand kwam, onderlijnt eens te meer de belangrijke rol die Metsys in de ontwikkeling van de schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden heeft gespeeld.

À propos d'une gravure d'après Quentin Metsys

Le *Saint-Luc dessinant la Vierge*, du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne, est un tableau qui a retenu l'attention d'un certain nombre de spécialistes, mais dont l'attribution est restée sans solution satisfaisante. En général, on y reconnaît une oeuvre de Van der Goes, ou du moins admet-on que la composition, reprise par Quentin Metsys, remonte à un prototype de ce peintre.

Cette composition apparaît également dans un dessin de l'ancienne collection Fr. Koenigs (actuellement au Musée Boymans-van Beuningen à Rotterdam) et dans une gravure de Antoine Wiericx, cette fois-ci toutefois avec *la Vierge trônant*, donnant ainsi l'image du tableau original.

Le dessin fut attribué à Van der Goes, avant même que le tableau de Lisbonne fût publié, tandis que la gravure mentionne comme peintre Quentin Metsys.

Un examen minutieux permet toutefois d'établir les rapports entre le tableau, le dessin et la gravure.

Le dessin a été exécuté d'après le tableau et ses dimensions permettent de supposer qu'il dut servir de modèle à la gravure. L'attribution à Van der Goes ne se justitie donc pas.

D'autre part, il n'y a pas lieu de mettre en doute le nom de Metsys qui figure sur la gravure, pour l'attribution du tableau. Cette attribution est d'ailleurs confirmée par l'analyse de l'oeuvre - il s'agit d'une oeuvre de jeunesse, à situer probablement avant 1500 - et corroborée par des documents d'archives qui mentionnent l'existence d'un *Saint-Luc dessinant la Vierge* de Metsys.

Cette composition de Metsys occupe une place très particulière dans l'évolution du thème dans la peinture des anciens Pays-Bas. Le *Saint-Luc dessinant la Vierge* de Van der Weyden semble avoir été considéré comme le modèle par excellence pour ce thème au quinzième siècle. Q. Metsys compte parmi les tout premiers peintres qui se sont attachés à trouver une nouvelle composition pour ce sujet.

À propos du recueil d'ornements de Charles Claesen

par Jean Puraye
(Liège)

Parmi les divers titres de gloire du pays de Liège, les historiens ont retenu, depuis longtemps, la fabrication et la décoration des armes à feu. C'est là justice rendue à ces arquebusiers qui, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, ont contribué par leur science et leur technique a développer dans la région mosane une extraordinaire industrie.

L'arme à feu est une oeuvre complexe à laquelle de nombreux métiers doivent intimement collaborer. La fabrication d'éléments aussi divers que le canon, la platine et la crosse exige des techniques et des outils très différents; leur assemblage demande lui aussi plusieurs mains.

À qui revenait le soin de donner à ces armes leur cachet artistique? Les témoins des temps passés auraient difficilement admis que cette question pût être posée. Le décor qui souvent aujourd'hui se juxtapose - bien ou mal faisait jadis partie intégrante de l'objet.

Le beau n'était pas incompatible avec l'utile. Ainsi, il aurait fallu leur demander à qui revenait le soin de dissimuler le dur labeur sous une forme simple et belle? Sans crainte du paradoxe, ils auraient pu répondre: à tous ceux qui travaillent, à tous ces artisans qui ignorent qu'ils sont des artistes, à tous ces artistes qui ont la modestie de l'artisan.

Cependant, pour ciseler ce chien, pour rehausser cette plaque d'un rinceau, pour utiliser ce métal précieux, il fallait faire appel à

un spécialiste. Ce furent les graveurs liégeois, ils étaient nombreux et habiles, qui répondirent aux commandes des armuriers leurs confrères. Et dès lors, les burins acérés tracèrent sur le dur métal la parure désirée.

En ce XVIe siècle, les graveurs trouvèrent leurs modèles dans ces recueils d'ornements qui étaient, à vrai dire, plus spécialement destinés aux orfèvres et aux bijoutiers. Qu'il nous suffise ici de citer le nom de la famille de Bry; de Théodore et de ses fils Jean-Théodore et Jean-Israël.

Si ces trois ornemanistes sont nés à Liège, c'est à Francfort qu'ils s'installent, travaillent et meurent. C'est à Francfort que seront édités ces magnifiques recueils d'emblèmes, d'écussons, de frises et de rinceaux. Les fabricants d'armes s'empressèrent d'y puiser. Les projets des de Bry et autres ornemanistes du temps n'étaient pas directement destinés aux armes à feu; ils exigeaient une transformation.

Lorsque les commandes d'armes de luxe se firent plus nombreuses, les artistes reconnurent l'intérêt de dessiner des compositions convenant aux différentes pièces des armes, de grouper leurs sujets et de les proposer aux arquebusiers.

La première suite de ces planches d'ornements date de la fin du XVIe siècle et a pu être attribuée à un élève de l'architecte décorateur Jacques d'Androuet Du Cerceau.

Un autre recueil, dû à Thuraine et Le Hollandais, gravé par C. Jacquinot, publié, à Paris, vers 1660, doit retenir notre attention. Si le premier de ces maîtres appartient au beau royaume de France, le second, ‘Le Hollandais’, s'appelait, en réalité, Adrien Reynier. Ce nom n'est pas familier en Hollande; en revanche, nous trouvons plusieurs Renier, fabricants d'armes, au pays de Liège, au XVIIIe siècle. Ainsi, il se pourrait fort bien que cet ornemaniste, créant pour les armes à feu de superbes décors, soit d'origine liégeoise.

C'est à bon droit que ce recueil fut publié à Paris, dans cette capitale qui, au XVIIe siècle, formait une prestigieuse école de création et de réalisation artistiques.

Adrien Reynier suivait le chemin emprunté par ses compatriotes, les Liégeois Jean Valdor II, Michel Natalis, Jean Varin, Jean et Benjamin Duvivier.

Parmi les burinistes de ce temps, il est un nom qui s'impose, tant dans le domaine de l'estampe que dans celui de l'ornementation, c'est Demarteau.

Joseph Demarteau - frère aîné de Gilles -, né au pays de Liège, s'est fixé à Paris et travaille dans une boutique d'orfèvres.

En collaboration avec le graveur De Lacollombe, Joseph Demarteau va publier plusieurs recueils d'ornements d'arquebuserie. Ces recueils, qui connurent plusieurs éditions, contiennent de nombreuses planches. Les compositions reflètent l'esprit, l'aisance et toutes les ressources du style Louis XV. Les modèles de Demarteau répandirent au loin le goût fran§ais. Ces planches, dues à un graveur liégeois, reviendront dans son pays natal et y seront fort bien utilisées.

La tourmente révolutionnaire pourra entraîner avec elle l'ancien régime, le cadre des métiers, les commandes princières, elle ne pourra enlever aux artisans liégeois le goût du travail bien achevé.

Le XIXe siècle fut, pour le pays de Liège, une époque particulièrement prospère. Les industries charbonnières et sidérurgiques, les constructions mécaniques et ferroviaires y prirent un essor extraordinaire. Il n'est pas téméraire d'assurer que ce fut l'âge d'or des armes à feu et singulièrement des armes de luxe.

C'est pour répondre aux demandes des fabricants de son pays que Charles Claesen publia, à Liège, en 1856, son *Recueil d'ornements et de sujets pour être appliqués à l'ornementation des armes d'après les dessins des principaux artistes.* Ce recueil allait former un beau volume composé de quarante planches qui parurent en quatre séries annuelles. Ce recueil devait connaître plusieurs éditions. Nous relevons ici les noms de nombreux dessinateurs: J. Boussart, J.J. Cloes, J. Danse, L. Donnay, J. Falloise, J. et F. Herman, Ch. Honoré, N. Julin, A.V. Lebeda frères, Lienard, J.M. Tinlot, J. Waroux et M.P. Zuloagat.

Un modèle, signé Lienard, est exécuté par Gauvin, à Paris, trois pièces portent les inscriptions: ‘H. Mangeot à Bruxelles’, ‘Windisch Arquebusiers à Nimes’ et ‘Prague, Lebeda frères, 1857’.

Ces indications appellent plusieurs remarques. Elles révèlent tout d'abord un appel d'air. En effet, si la plupart des artistes cités sont d'origine liégeoise, plusieurs d'entre eux proviennent d'autres

pays. Ainsi, à l'opposé de ce que nous avons vu aux siècles précédents - les de Brv à Francfort, les Demarteau à Paris -, les graveurs liégeois, mais également leurs confrères étrangers, se font, en ce XIXe siècle, éditer à Liège. Ils sont, à ce moment, assurés de trouver ici un débouché à leur production.

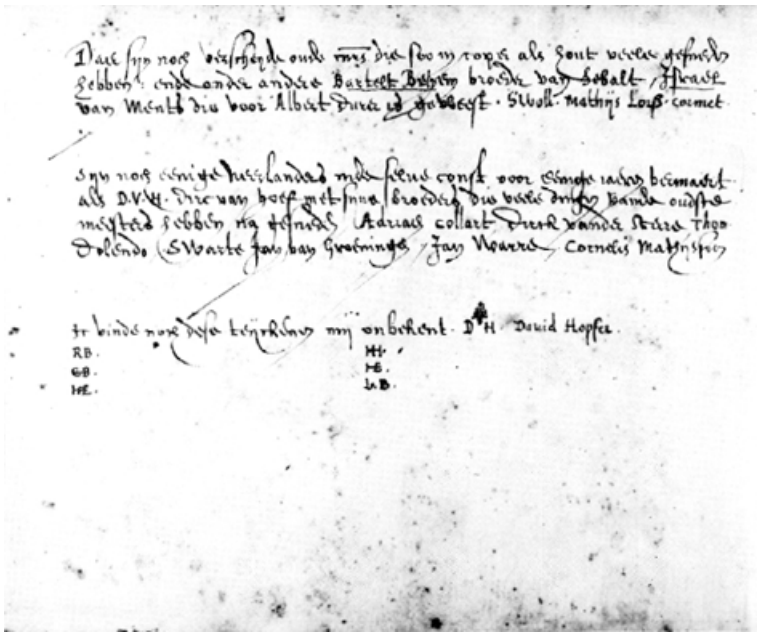
Les historiens de l'art et les esthètes ont été, jusqu'à présent, fort sévères vis-à-vis des créations artistiques du XIXe siècle. Les planches du recueil de Charles Claesen offrent un grand choix de motifs ornementaux pour pistolets, revolvers et fusils. Les modèles néo-gothiques ou Renaissance sont con§us dans l'esprit du temps; mais il y a aussi ces animaux pris sur le vif, ces fleurs stylisées et ces rinceaux assouplis qui révèlent de nouvelles et constantes recherches. Ces planches, qui témoignent de l'art décoratif du grand XIXe siècle, ne sont pas des créations gratuites; elles furent utilisées, copiées, réalisées. Les armes liégeoises de cette époque qui, aujourd'hui, font la gloire des collections publiques ou privées, en témoignent et s'imposent à notre admiration tant il est vrai que la technique y est poussée jusqu'aux extrêmes limites de la grâce et de la perfection.

C'est la décoration qui a donné à l'arme du chasseur sa qualité unique. Il revient aux armuriers et aux graveurs liégeois de l'avoir compris et d'avoir réalisé des chefs d'oeuvre. Le Recueil d'ornements de Charles Claesen édité, à Liège, en 1856, témoigne de leur activité, de leur goût et de leur science.

Over de bundel ornamenten van Charles Claesen

Van in de middeleeuwen tot op onze dagen hebben de ambachtslieden en kunstenaars uit het Luikse voortdurend bijgedragen tot de ontwikkeling van de vuurwapenindustrie. De decoratie van de verschillende vuurwapens was het werk van de talrijke Luikse graveurs, die hierin zeer bedreven waren. Zij putten aanvankelijk hun inspiratie uit bundels met ornamenten ontworpen voor de goud- en zilversmeden; tot de mooiste exemplaren in het genre behoorden deze van de Bry. Om economische, politieke en godsdienstige redenen verkozen de de Bry's, Luikenaars van geboorte, in Frankfurt te werken, waar ze ook stierven. Onder de vroegste bundels met ornamenten uitsluitend ten behoeve van de haakbusmakers dienen deze van Thuraine en ‘Le Hollandais’ (Parijs, ca. 1660) vermeld te worden. Laatstgenoemde tekenaar heette in werkelijkheid Adrien Reynier en er zijn redenen om te vermoeden dat hij van Luikse afkomst was. In de

18e eeuw is ook Joseph Demarteau, geboren te Luik, zich in Parijs gaan vestigen; hij publiceerde er verschillende bundels met ornamenten voor vuurwapens. De beste Luikse artiesten waren dus bedrijvig in de grote buitenlandse produktiecentra. In de 19e eeuw brak voor Luik een bijzonder voorspoedig tijdperk aan. Het werd de gouden eeuw van de sierwapens. In 1856 liet Charles Claesen, om tegemoet te komen aan de vraag van de plaatselijke fabrikanten, in Luik zijn 'Recueil d'ornements' verschijnen. Deze bundel werd verschillende malen herdrukt. Hoewel het merendeel der kunstenaars die eraan medewerkten Luikenaars waren, droegen een aantal modellen toch ook de handtekening van buitenlanders en niet-streekgenoten: Lienard (in een uitvoering van Gauvin) te Parijs, Mangeot te Brussel, Windisch te Nîmes en Lebeda te Praag. In tegenstelling met de vorige eeuwen lieten niet alleen de Luikse graveurs, maar ook hun buitenlandse confraters voortaan hun werken in Luik publiceren. De afzet van hun produkten was er immers verzekerd. De bundel van Claesen getuigt van hun kunde en hun talent.



Manuscrit néerlandais, env. 1620
(Bibliothèque nationale, Paris)

Un incunable de la connaissance des graveurs et des monogrammes

par Iohan Quiryn van Regteren Altena
(Amsterdam)

'Le hasard est le dieu des chercheurs'. Combien de fois ai-je pu constater la justesse de cette phrase de Henri Havard! En feuilletant à la Bibliothèque Nationale de Paris un recueil d'estampes paru à Francfort en 1620[1], mon attention fut tirée par la page manuscrite collée sur le verso de la dernière page blanche, et que je reproduis ici intégralement. Elle ne peut avoir eu d'autre relation avec le livre que de provenir d'un même collectionneur. Écrite et presque calligraphiée par une main hollandaise vers 1610 à 1630, on la doit sans doute à un amateur en train de former une collection d'estampes qu'il classait d'après le savoir recueilli pendant son traffic avec les marchands d'estampes, dont foisonnaient les villes de la Hollande, libérées de l'oppresseur. Peu après le livre doit être entré dans la collection royale de France, parce qu'il porte les armes de Louis XIII estampées sur sa reliure en cuir. On peut supposer que le relieur y a fixé notre texte, afin de le conserver avec le volume où il l'avait trouvé. On y lit:

'Daer sijn noch verscheijde oude mrs die soo in coper als hout veele gesneden hebben: ende onder andere *Bartelt Behem* broeder

1 Bibl. Nat., Impr. E a 69: '*Neue*, *künstliche wohlgerissene... Figuren*, éd. par Steinmeyer, Francfort, 1620. Le livre contient des bois de sujets divers, autrefois attribués pour une part au 'Maître de Pétrarque', dans lequel H. Röttinger a cru pouvoir reconnaître Hans Weiditz (H. Röttinger, *Hans Weiditz*, *der Petrarca Meister*, Strasbourg, 1904; voyez également Thieme Becker's *Künstler-Lexikon*, vol. XXXVII, p. 270-271).

van Sebalt, *Israël* van Mentz die voor Albert Durer is geweest. Swoll. Mathijs Lorsz. cor. met.

Sijn noch eenige neerlanders in de selve const voor eenige iaeren vermaert als D.V.H. Dirc van hoef met sijne broeders die veele dingen van de oudste meesters hebben na gesneden, Adriaen collart, Dirck van der Stare, Thom. Dolendo, swarte Jan van Groeningen, Jan Warre, Cornelis Matsijssoon.

Ic vinde noch dese teijckenen mij onbekent D(fleur)H. David Hopfer.

R.B.	H.H.
C - B.	H.E.
H.S.E.	L.B.’

Ce qui peut être traduit en:

‘Il y a encore plusieurs vieux maîtres qui ont beaucoup gravé tant sur cuivre qu'en bois: et entre autres *Bartelt Beham* frère de Sebalt, Israël de Mentz qui a été avant Albert Durer. Swoll. Mathijs Lorsz. cor. met.

il y a encore quelques néerlandais dans le même art renommés avant quelques années comme D.V.H. dirc van hoef avec ses frères qui ont copié en gravure plusieurs choses des plus anciens maîtres, adriaen collart, dirck van de Stare (sc. de l'étoile), Thom. Dolendo, swarte Jan de Groningue, Jan Warre, Cornelis Matsijssoon.

Je trouve encore ces signes inconnus à moi D(fleur)H. David Hopfer.

R.B.	H.H.
C - B	H.E.
H.S.E.	L.B.’

Jugé superficiellement il semble facile de déterminer de quels graveurs il s'agit. Bien des noms ne posent pas de difficultés, et: Nagler n'a-t-il pas réuni le nombre prodigieux de 14961 monogrammes, c.à.d. presque tous ceux que quiconque aurait pu remarquer et que deux siècles de recherches, y inclus celles de Nagler lui-même, avaient noté sur des pièces uniques et, par force, sur des gravures dont il existe plus d'une épreuve? Tout de même on verra qu'il restera des énigmes. Il faudra donc les examiner tous. On connait abondamment Barthel Beham, le frère de Hans Sebald;

Israël, une fois cru de ‘Mainz’, est devenu de ‘Meckenem’ depuis qu'on a pu localiser sa naissance encore assez récemment. Il est mort en 1503, donc en effet bien avant Durer. À défaut de prénom complet dans la marque, le ‘Melchior’ de Lorch avait déjà été substitué par ‘Matheus’ peu de temps après sa mort. Cornelis Matsijs, qui monogrammait tantôt comme ‘Mat’, tantôt comme ‘Met’, paraît avoir dérouté notre commentateur scrupuleux jusqu'à le faire croire à deux personnalités différentes. On voit qu'il se base tout d'abord sur les marques qu'il a lu lui-même. Du reste Bartsch n'avait pas agi autrement: Cor. Met. et Corn. Matsijs sont deux artistes différents pour lui[2]. Pas de difficulté pour Adrien Collaert. Dire ‘van de Stare’, sans doute Dirck Vellert, avait déjà perdu son vrai nom à moins d'un siècle de distance et devrait en attendre trois pour le récupérer définitivement. ‘Thomas’, au lieu de ‘Zacharias’ Dolendo, doit avoir été dérivé d'un de ses monogrammes[3] qu'on peut expliquer facilement comme un ‘Th’. La notice paraît le ranger parmi les déjà morts; nous savons en effet que sa mort s'est produite entre 1598, dernière date sur une de ses estampes, et 1604, l'année de la parution du *Schilderboek* de Carel van Mander, qui aurait pu corriger l'auteur de la notice, s'il l'auraît consulté. Le nom de Jan Swart de Groningue n'a pas subi de mutilation. Pour ‘David’ Hopfer, erreur persistante jusque dans le dix-neuvième siècle, on lira aisément Daniel Hopfer, qui signait en effet par D. et H. en y interpolant une fleur. Tous ces noms cités n'ajoutent pas aux connaissances que nous possédons à présent.

Cela s'applique également aux six monogrammes qui suivent, à moins qu'on ne les considère dans leur totalité, puisque cinq parmi eux se trouvent sur des estampes rares qu'on peut attribuer à des ‘Kleinmeister’ de l'Allemagne du seizième siècle, dont il est significatif qu'ils furent ainsi groupés ensemble. Ce sont:

R.B., travaillant entre 1530 et 1550, ornemaniste et copiste de Durer[4];

2 Vol. IX du *Peintre-graveur*, p. 90 et p. 97.

3 A. von Wurzbach, *Niederl. Künstler - Lex.*, Vienne, Vol. I, 1906, p. 412, le troisième reproduit.

4 G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, vol. IV, p. 1017, n. 3566, et J.E. Wessely dans *Rep. f. Kwt.*, vol. IV, 1881, p. 147.

H.S.E. maître allemand vers 1570, travaillant dans la manière de H.S. Beham[5];

H.H. maître allemand avant 1550[6];

H.E. ornemaniste allemand avant 1550[7]; et L.B., dont les estampes, dans le même genre, sont de la dernière rareté[8].

La cohésion du groupe en entier nous semble fournir la preuve, que notre amateur avait acquis un volume réuni avec soin des petits maîtres allemands, plutôt que de les avoir trouvé séparément. Il s'en distingue le sixième monogramme C-B, qui est celui de Cornelis Bos, d'Anvers, donc un flamand[9]. On pourrait en déduire, soit à un moindre degré de certitude, que ces petits maîtres allemands fussent cultivés à Anvers, où bien que les estampes de Bos eussent été recueillies sur le marché disons de Francfort, qui était le centre le plus en vue de ces temps en cette manière.

D'ailleurs on peut très bien ranger C. Bos avec Cornelis Matsijs, parce qu'ils se sont enfuis d'Anvers au même moment en 1544, à la suite de leur persécution par la justice[10]. Contrairement à ses estampes exécutées à partir de 1548 à Rome, où il s'inspirerait d'un climat artistique d'une allure complètement différente, sa suite des ‘danseurs de noce’, qui porte le monogramme reproduit, montre des affinités aussi bien avec les sujets de Cornelis Matsijs de 1538 qu'avec ceux des ‘Kleinmeister’, autre raison pour voir dans les monogrammes dont l'amateur ignorait la signification (comme nous l'ignorons encore pour la plupart) un groupe assez homogène. On se demande même s'il ne faudrait pas en chercher d'autres solutions vers le côté de la Flandre!

Il nous reste trois noms à commenter. ‘Swoll’ désigne sans doute le maître J.A.M. de Zwolle. On a longtemps hésité de ne pas lire ‘Zwott’. Mais cette notice confirme la dernière investigation,

5 Nagler, vol. III, p. 637, n. 1521, et Wessely, p. 149-150.
6 Nagler, vol. III, p. 371, n. 1020.
7 Nagler, vol. III, p. 302, n. 859, et Wessely, p. 148; plutôt que Hendrik Hondius, dont l'auteur devait connaître l'identité et que Hans Holbein, dont les estampes ne portent pas de monogramme.
8 Nagler, vol. IV, p. 287, n. 960, et Wessely, p. 148; plutôt que L. Büsink, dont les bois ont un caractère complètement différent de celui des maîtres décrits.
9 Nagler, vol. I, p. 967, n. 2315.
10 S. Schéle, *Cornelis Bos*, Uppsala, 1965, p. 15.

d'ailleurs non pas encore complètement affirmée, selon laquelle il s'agirait de Jan van de Mijnnesten, artisan du quinzième siècle entretenant un atelier dans la ville de Zwolle[11]. Notre texte, le premier à désigner ces estampes, appuie sans doute la thèse de l'origine de Zwolle de leur auteur.

D'autre part la communication sur D.V.H. nous procure le plus grand embarras; Nagler reproduit ce monogramme, qu'il a lu sur une suite de douze mendiants qui dansent, à deux sur six feuilles en total, copiée d'après Cornelis Matsijs et portant la date 1613[12]. Son explication qu'il s'agirait de Dirk van Hoogstraten semble tout à fait négligeable. On dirait donc qu'il faut donner crédit à notre auteur et à son commentaire: 'Dirc van Hoef avec ses frères, qui ont copié en gravure beaucoup de choses des plus anciens maîtres'. Mais il faut alors constater que, à part quelques autres copies d'après des sujets semblables de Cornelis Matsijs, monogrammées de la même manière et signalées également par Nagler, nous ignorons tout sur cet énigmatique Dirc van Hoef et ses frères, qui doivent se cacher complètement sous d'autres noms ou sous l'anonymat. Un cas qui, vu l'état présent de nos connaissances, semble assez exceptionnel! Aussi nous sommes-nous débattus pour illuminer la question, du reste avec un résultat minimal. Il est bien vrai qu'on doit compter avec une confusion quant au nom, et qu'il se présente la possibilité que Hoef soit une lecture erronnée de Hoey. Il y avait en effet un Dammas van Hoey, le fils illégitime de Luc de Leyde, auquel Nagler attribue assez gratuitement un monogramme composé de façon différente des mêmes chiffres, remarquée sur trois oeuvres hétérogènes[13]. Il n'en reste pas moins vrai que le monogramme authentique, dont nous avons parlé, date de beaucoup plus tard et confirme que D.V.H. avait copié des maîtres anciens. Dammas van Hoey avait quatre fils, dont au moins deux exerçaient le métier de peintre. Mais le prénom d'aucun d'entre eux ne commence par un D. Il faut donc bien

11 Publié pour la première fois par J. de Vries dans le *Nieuwe Rotterdamsche Courant* du 18 nov. 1949.

12 Nagler, vol. II, p. 546, sous le n. 1437.

13 Nagler, vol. II, p. 545, n. 1436.

chercher ailleurs[14]. Il y a quantité de familles d'artistes qui ont produit des frères graveurs, mais dont les initiales ne correspondent point à celles-ci. Il s'y trouve même des Dirk, comme Théodore de Brij ou Théodore Galle, mais dont on n'expliquerait pas cette déviation dans leurs signatures. Pour le moment il faudra donc bien se résigner à dire: 'non liquet', dans l'espoir d'avoir ouvert la voie à une découverte par un expert plus favorisé par le 'dieu des chercheurs'.

Finissons par le dernier nom resté inexaminé: Jan Warre. Nous le mettons en rapport avec le petit-fils de Jacob Cornelisz, Jacob Dircksz, d'Amsterdam, qui portait le nom de War ou Werre[15], ce dont Wagenaar faisait Warmond[16]. Il est mentionné en 1557 et fut appelé devant la justice en 1568 à cause de la réforme; il mourut dans la même année. Encore en 1586 sa veuve, qui jouissait de la tutelle du peintre Adrien de Conflans, était nommée veuve de Jacob Dircksz Werre. Nous ne savons rien des estampes qu'il a pu graver, mais d'autant plus sur celles de son grand-père, qui avait la coutume de placer un W. renversé et croisé par un A entre les initiales de Jacob et d'Amsterdam. Il est donc assez probable, que notre amateur a cru pouvoir lire ce monogramme comme Jan Warre, et même que le nom porté par son peit-fils lui appartenait déjà et se cache dans ce signe qu'on n'a jamais su expliquer d'une manière satisfaisante. En tout cas il faudra substituer Jan par Jacob.

La notice que nous venons d'étudier n'est pas la seule provenant d'un temps aussi reculé et par sa brévité elle ne peut pas être comparée avec la liste dressée par Paul Behaim de Nuremberg, de 1618, qui se trouve au Cabinet d'estampes de Berlin. Mais elle date du même temps et doit provenir d'un amateur comme Arnoldus Buchelius, qui a rédigé plusieurs notes semblables pendant les mêmes années. On pourrait penser a quelqu'un comme Cornelis

14 Pour ne pas surcharger notre texte, remarquons ici que van Hoef peut avoir été écrit de bien des façons, dont Verhoeven en est une qu'on négligerait facilement. Nous les avons scrutées toutes. Une origine de Egmond op den Hoef (Hollandse septentrionale) semble très indiquée, mais ne se laisse réaliser ni pas non plus.

15 J. Six dans *Oud Holland*, vol. XIII, 1895, p. 96; J. Six dans *Oud Holland*, vol. XXIX, 1911, p. 199.

16 Joh. Wagenaar, *Amsterdam*, vol. I, 1760, pag. 310.

Boissens de Leyde comme son auteur éventuel, mais il faudra attendre l'apparition du document écrit par la même main pour l'attribuer avec certitude.

Le résultat de nos recherches semble assez mince. Le peu de nouveauté qu'elles laissent apercevoir n'est point soutenu par la présentation de gravures qui y répondent. En plus la lexicographie est une science peu populaire dans les yeux des historiens d'art actuels, qui se courbent par préférence sur la langue et le contenu des images, en quoi on ne peut pas leur donner tort. Raison de plus de leur alléger ce côté aride du métier, et, je l'espère du moins, d'être excusé d'ajouter un détail menu aux substructions de notre édifice commun, et ainsi se pouvoir dire partisan de l'ami révéré auquel je dédie avec empressement cet hommage modeste.

Een incunabel van de kennis van graveurs en monogrammen

De schrijver maakt een fraai geschreven notitie bekend (repr.), welke hij vond ingeplakt achterin een prentenboek, in 1620 te Frankfort uitgekomen en kort daarna ingebonden voor de bibliotheek van Koning Lodewijk XIII van Frankrijk (Bibl. Nat., Parijs). Het bevat de namen en tekens van talrijke bij naam of monogram bekende graveurs, die min of meer zeldzaam voorkomen, en die de auteur blijkbaar verzameld dan wel alleen genoteerd had. Ze zijn nagenoeg alle te identificeeren. Verkeerde voornamen blijken evenals een plaatsnaam reeds toen, ± 1620, voor de echte te zijn in de plaats gekomen, en het meerendeel van de fouten is eerst in de negentiende of twintigste eeuw verbeterd. De reeds toen bekende monogrammen kunnen ook nu nog maar zelden worden opgelost: zij betreffen anonieme, meest Duitsche 'Kleinmeister'. De twee verschillende afkortingen van Cornelis Matsijs blijken al in 1620 aan twee verschillende graveurs te hebben doen geloven, zooals Bartsch het in 1810 nog deed. Het aantal minder bekende Duitsche plaatsnijders en twee in hetzelfde jaar 1544 uit Antwerpen gevluchte graveurs, Cornelis Matsijs en Cornelis Bos, maakt het waarschijnlijk, dat de schrijver een bestaande, samenhangende verzameling van deze monogrammisten had bestudeerd. 'Swoll' is de oudste vermelding van den later ook als 'Swott' gelezen graveur uit het einde van de vijftiende eeuw, wien J. de Vries het eerste (1949) identificeerde met den Zwolschen ambachtsman Jan van de Mijnnesten.

Moeilijkheden bezorgen ons een paar genoemde namen. 'Jan Warre' schijnt Jacob Cornelisz van Oostzanen te moeten beteekenen, aangezien diens kleinzoon, Jacob Dircksz († 1568) zich War of Werre genoemd heeft. Van den laatste zijn geen prenten bekend, maar des te meer van zijn grootvader, die de W in een nooit opgelost monogram voerde.

De notitie: ‘D V H Dirc van Hoef met sijne broeders, die veele dingen van de oudste meesters hebben nagesneden’ kan niet verklaard worden. Noch Dirc van Hoogstraeten (Nagler), noch Dammas van Hoey voldoen aan de beschrijving van vele copieën naar de oudste meesters door hem en zijn broeders uitgevoerd. Van Hoefs of Verhoevens zijn in de tweede helft van de zestiende eeuw als graveurs onbekend. De ware naam zal door een gelukkiger onderzoeker aan het licht gebracht moeten worden. Tenslotte vraagt schrijver zich af, wie de notitie kan hebben opgesteld. Men zou aan iemand als de graveur, calligraaf en verzamelaar Cornelis Boissens te Leiden kunnen denken, maar hierover eerst zekerheid kunnen ontvangen door de identiteit met zijn handschrift vast te stellen.

Honoré Daumier et Louis Gallait

par Philippe Roberts-Jones
(Bruxelles)

Les noms de Daumier et de Gallait furent-ils jamais associés dans l'histoire des arts du XIXe siècle? À première vue, aucune raison, aucune affinité ne semblent devoir les réunir.

Daumier (1809-1879) est le génial caricaturiste français que l'on sait. Mais au delà du lithographe satirique, il est l'un des maîtres de son temps par le dessin, la peinture ou la sculpture, lyrique par générosité et idéal, réaliste parmi les premiers, précurseur même à bien des égards de l'Impressionnisme, Delacroix copiait de ses sujets, Degas s'inspirait de ses mises en pages[1].

Gallait (1810-1887), par contre, formé par un disciple de David, Philippe Hennequin, et par Ary Scheffer, appartenait à l'école belge de 1830 qui, avec Wappers, De Keyser ou Wiertz, devait donner l'élan, plus par les sujets que par leur manière de peindre, à l'art d'une jeune nation. Dans ce groupe, Gallait, aux yeux des historiens, fait figure de modéré et, selon Paul Fierens, 'navigua entre les calmes eaux classiques et la tempête romantique'[2]. En 1852 déjà, le critique français Louis Peisse notait: 'Il y eut les classiques, les romantiques, et un tiers-parti qui crut les mettre d'accord en neutralisant par le mélange ce qu'il y avait, selon lui, d'excessif

1 J. Adhémar, *Honoré Daumier*, Paris, 1954, p. 28; Ph. (Roberts-) Jones, 'Daumier et l'impressionnisme' dans *Gazette des Beaux-Arts*, LV, avril 1960, pp. 247-250.

2 P. Fierens, dans *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, Bruxelles, 1939, p. 447.

PL. 1. Louis Gallait, *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes* (Tournai, Musée des Beaux-Arts) (Copyright A.C.L., Bruxelles)

dans les prétentions des deux autres. C'est à ce tiers-parti qu'appartient encore aujourd'hui M. Gallait'[3]. Daumier, quant à lui, ne devait jamais relever du 'juste milieu', ni en art, ni en politique. Rien donc ne pouvait unir l'auteur des *Bons Bourgeois* et celui qui avait choisi les comtes d'Egmont et de Hornes comme héros.

Et pourtant. En 1852 précisément, au Salon de Paris, Louis Gallait exposait les *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le Grand-Serment de Bruxelles*, mieux connu sous le titre *Les Têtes coupées* (fig. 1), oeuvre qui avait rencontré un grand succès au Salon de Bruxelles l'année précédente, 'M. Gallait est la plus puissante personnalité artistique du pays' pouvait-on lire alors[4], et qui fut payée trente-huit mille francs par la ville de Tournai, 'le prix d'un Van Dyck ou d'un Rubens'[5]. Le tableau fut donc l'objet, à Paris, de la plus vive attention, d'autant plus que le peintre y jouissait déjà d'un réelle notoriété. N'avait-il pas reçu quelques années plus tôt, en 1841, la Légion d'honneur, à l'occasion de l'exposition de son *Abdication de Charles Quint*? Cette distinction confirmait un succès antérieur: l'achat de son *Job* pour la Galerie du Luxembourg. L'événement d'ailleurs 'fit du bruit. Jusqu'alors l'oeuvre d'aucun artiste aussi jeune n'avait obtenu pareil honneur', devait souligner plus tard Max Sulzberger[6].

Le Salon de 1852 présentait au visiteur '1757 ouvrages répartis de la manière suivante: 1280 tableaux, 270 sculptures, 88 gravures, 53 lithographies, 66 dessins d'architecture'[7]. Nous mesurons mal, aujourd'hui, l'importance et l'ampleur de ces manifestations annuelles! Et encore, cette année-là, d'après la presse, 'la sévérité, ou plutôt la clairvoyance du jury, (...) a pu offrir un Salon supérieur comme intérêt à ceux des années précédentes'[8]. (En 1851 les salles du Palais-Royal abritaient en effet 3925 numéros!). L'oeuvre de Gallait fut unanimement remarquée, mais malgré la renommée dont elle jouissait déjà, la critique française fit preuve de réserve, sinon d'hostilité à son égard.

3 L. Peisse, dans *Le Constitutionnel*, 7 avril 1852, p. 2.
4 *Revue de l'Exposition Générale de Bruxelles*, Bruxelles, 1851, p. 29.
5 G. Planche, 'Le Salon de 1852' dans *Revue des Deux mondes*, 1852, pp. 674-675.
6 M. Sulzberger, *Louis Gallait*, Bruxelles, 1889, p. 15.
7 L. Clément de Ris, 'Le Salon' dans *L'Artiste*, 15 avril 1852, p. 81.
8 *Ibid.*

Réticences très nettes chez Gustave Planche: ‘Le tableau de M. Gallait réunit plus de curieux que d'admirateurs; il y a certainement de l'habileté dans l'exécution de cet ouvrage, mais cette habileté, qui frappe tous les yeux, est purement matérielle (...) Quant à la partie poétique du sujet, il ne s'en est pas inquiété un seul instant’[9]. Hostilité dans *L'Artiste*, sous la plume de Clément de Ris: ‘Le premier venu, sans être artiste le moins du monde, pourra composer un tableau comme les *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn.* Il faut, pour cela, de la patience, mais le talent n'est pas nécessaire’[10]; Léon Aubineau dans *L'Univers* parle de ‘l'horrible étalage d'aujourd'hui’[11] et Etienne-Jean Delécluze dans le *Journal des Débats* dit que ‘ce raffinement d'horreur mis en oeuvre pour faire impression sur le spectateur, dépasse de beaucoup les limites que l'art impose en pareille occasion’[12].

Le reproche majeur était la non-observance, dans le sujet traité, des lois du genre: ‘lorsqu'il choisit un sujet héroïque, il faut qu'il se résigne à tenter le style héroïque’[13], déclarait Gustave Planche. Le genre, la loi du genre, tels étaient les critères absolus de jugement aux yeux de la critique officielle au milieu du XIXe siècle. Ces conventions, cette conception académique, au sens péjoratif du terme, devaient être contestées par Courbet en 1855[14] et donner naissance au Salon des Refusés en 1863. *Les Têtes coupées*, d'ailleurs, ne furent pas primées et ce fut Joseph Stevens qui figura au palmarès, avec une médaille de seconde classe, pour *Un Métier de chien.*

Gallait, cependant, devait trouver des défenseurs, en la personne, entre autres, d'Arsène Houssaye. ‘Pour tous ceux qui voient dans la peinture, écrivait celui-ci, autre chose que l'habileté du pinceau et les mille bonheurs d'une exécution adroite, il y aura, dans le sévère tableau de M. Gallait, un incontestable mérite: nous voulons parler du lugubre sentiment de la scène, de la douloureuse

9 G. Planche, *op. cit.*, p. 675.
10 L. Clément de Ris, *op. cit.*, p. 83.
11 L. Aubineau, dans *L'Univers*, 8 juin 1852, p. 2.
12 E.J. Delécluze, dans *Journal des débats*, 7 avril 1852, p. 2.
13 G. Planche, *op. cit.*, p. 675.
14 Ph. Roberts-Jones, ‘La Peinture française et la Critique en 1855’ dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XII, 1963, pp. 51-68.

poésie des détails et de l'ensemble. Les deux nobles têtes des gentilshommes décapités, le drap de velours noir qui recouvre leurs sanglantes reliques, le crucifix d'argent qu'une main pieuse a déposé sur l'un des cadavres, tout cela vient assurément d'un maître; et la foule, qui a toujours l'instinct du drame, ne s'y trompe pas. C'est là, dans son émouvante réalité, la vraie image du deuil. Les deux soldats qui, debout près des corps des suppliciés, semblent veiller sur la proie du duc d'Albe, ont un caractère farouche qui va bien à la scène et qui la complète. Ces deux figures, détachées du tableau, feraient la réputation d'un peintre. Malgré quelques vulgarités de types, inévitables dans un tableau où l'auteur a voulu suivre de très-près la nature, le groupe des arbalétriers du grandserment témoigne, dans son immobilité apparente d'une douleur sentie, d'une émotion contenue, mais profonde'[15]. La citation est longue, mais relève les qualités réalistes de l'oeuvre ('émouvante réalité', 'suivre de très-près la nature') et rejoint ainsi, sous un angle positif, ce que les détracteurs reprochaient au peintre. Taxile Delord, sur le plan humoriste: 'M. Gallait qui a si soigneusement rebroussé les poils de la barbe des deux décollés, qui ne nous a fait grâce ni d'un bleu aux lèvres, ni d'une tache de sang, (...) M. Gallait n'a point songé à l'arbalète. On a beau être réaliste, on laisse toujours échapper quelque chose de la réalité'[16]. Gustave Planche, critique sérieux, notait quant à lui: 'J'ai entendu comparer M. Gallait à M. Paul Delaroche, et les réalistes n'hésitent pas à préférer le peintre belge au peintre français'[17].

Tout ceci mérite réflexion et le témoignage d'Honoré Daumier pourrait jeter une lumière intéressante sur le problème. Dans sa série *Le Public du Salon*, suite de onze lithographies publiées dans *Le Charivari* entre le 24 avril et le 29 mai 1852 (L.D. 2292 à 2302),

15 A. Houssaye, 'Salon de 1852. Autre point de vue' dans *L'Artiste*, 1er mai 1852, p. 97.

16 T. Delord, 'Salon de 1852. II. Vue générale du Salon par un homme qui n'y est point entré', dans *Le Charivari*, 11 avril 1852. L'ironie peut ici se retourner contre l'humoriste et le sous-titre de l'article être plus vrai que ne le croyait l'auteur, car si le critique avait bien examiné le tableau, il eut remarqué dans la main gauche du principal dignitaire du grand-serment non point une arbalète mais une flèche d'arbalète. Cette réalité était donc respectée!

17 G. Planche, *op. cit.*, p. 675.

Le danger de faire voir à des enfants trop impressionnables le tableau de monsieur Gallait et de lire devant eux à haute voix la notice sur la décapitation du comte d'Egmont.

PL. 2. Honoré Daumier, *Le danger de faire voir à des enfants...* (Phot. Bibliothèque nationale, Paris)

deux planches ont trait à l'oeuvre de Gallait. L'événement que suscitaient *Les Têtes coupées* justifiait, sans nul doute, l'attention du caricaturiste mais celle-ci dépassait le simple commentaire graphique d'actualité, tel qu'on peut le trouver chez un Cham par exemple[18].

Sans doute la première de ces deux lithographies de Daumier est-elle anecdotique par rapport à l'oeuvre de Gallait, bien que, comme dessin, d'une remarquable vivacité. Au milieu d'une forêt de chapeaux hauts de forme qui n'a d'égal que l'accumulation des rectangles qui tapissent le mur - le public et les oeuvres - une famille se tient au premier plan; l'homme, portant un bambin qui braille et tiraillé par un autre enfant qui tente vainement d'attirer son attention, écoute, hypnotisé semble-t-il, une lecture que lui fait sa plantureuse 'bourgeoise' (fig. 2). La légende: 'Le danger de faire voir à des enfants trop impressionnables le tableau de monsieur Gallait et de lire devant eux à haute voix la notice sur la décapitation du comte d'Egmont'[19]. Cette notice, la même à peu de choses près que celle du Salon de Bruxelles de 1851, reprenait un passage de l'*Histoire de la ville de Bruxelles* de Henne et Wauters, rédigé en ces termes: 'Les têtes des deux comtes furent placées sur les pieux de l'échafaud et y restèrent exposées pendant plusieurs heures. Les soldats espagnols avaient poussé des acclamations; mais le peuple, qui se serait jeté sur eux s'il avait eu la moindre chance de succès, se retira consterné. Beaucoup trempèrent des couronnes de fleurs dans le sang qui dégouttait de l'échafaud; d'autres jurèrent de se laisser croître les cheveux jusqu'à ce qu'ils eussent vengé ces nobles victimes de la tyrannie, et depuis ce moment, dit un écrivain, la commune de Bruxelles voua au duc d'Albe une haine à mort... *Vers quatre heures*, *les cadavres furent portés au couvent des Récollets*, *sous l'escorte du Grand-Serment...*'[20]. La planche de Daumier n'illustre donc pas l'oeuvre en temps que telle mais sa description au catalogue.

18 Cham, 'Le Salon de 1852' dans *Le Charivari*, 18 avril 1852. On y trouve deux croquis du caricaturiste mettant en vedette *Le comte d'Egmont*, *exécuté par M. Gallais.*

19 *Le Charivari*, 28 avril 1852 (L.D. 2293).

20 *Salon de* 1852, Paris, 1852, n^{o} 517, p. 95.

La seconde lithographie met en scène, accessoirement sans doute, mais de manière parfaitement identifiable, le tableau lui-même. Elle montre aussi un enfant hissé à bras le corps cette fois, pour mieux voir par dessus la tête des spectateurs, le fameux tableau dont on distingue, rapidement croqué - et déformé -, la partie supérieure droite (fig. 3). La planche est accompagnée d'un échange de propos entre père et fils: 'Laisse-moi regarder encore un peu, papa!.. Ça me fait bien de la peine le supplice de ce pauvre comte d'Egmont!', dit l'enfant; 'Tu ferais mieux d'avoir pitié du supplice de ton malheureux père qui a les bras cassés à force de te tenir en l'air!', lui est-il répondu[21].

Daumier raille, à nouveau, bien plus le public que l'oeuvre et l'importance accordée par le spectateur à la seule anecdote. On est en droit de se demander si l'intérêt dont Daumier fait preuve ne serait pas dû à certaines caractéristiques du tableau lui-même, celles précisément qui rebutaient la critique officielle, à savoir les qualités réalistes de certains détails. N'oublions pas, d'autre part, que Daumier fut, en juillet 1834, l'auteur de la célèbre *Rue Transnonain* (L.D. 135), planche mettant en scène, de manière plus réaliste encore, les victimes d'une répression sanglante. Un même esprit a dû animer les deux artistes et rendre dès lors Daumier plus attentif à cette page d'histoire, moins engagée que la sienne mais également frappante dans son genre, et explique peut-être aussi pourquoi Gallait fut le seul contemporain belge dont le satirique français ait rendu compte[22].

Le réalisme des *Têtes coupées* peut donc avoir particulièrement frappé Daumier, car, au delà du caractère quelque peu théâtral, quoique remarquablement composé, de l'ensemble, le vérisme, dirait-on aujourd'hui, du martyre d'Egmont et de Hornes était souligné à tel point que Delécluze s'écriait: 'Il y a des choses qu'il suffit de raconter, et que l'on ne doit jamais présenter aux yeux'[23],

21 *Le Charivari*, 29 mai 1852 (L.D. 2302).

22 Bien que Daumier ait été très sensible à l'art flamand, et surtout à Rubens, au point de copier sa *Kermesse*, ainsi qu'à Teniers dont il fit une sorte de parodie de la *Tentation de saint Antoine* (L.D. 101), nous ne connaissons pas d'artiste belge du XIXe siècle auquel il se soit intéressé dans son oeuvre graphique en dehors de Gallait.

23 E.J. Delécluze, *op. cit.*, p. 2.

LE PUBLIC DU SALON
15
—Laisse-moi regarder encore un peu, papa!...Ça me fait bien de la peine le supplice de ce pauvre comte d'Egmont!
—Tu ferais mieux d'avoir pitié du supplice de ton malheureux père qui a les bras cassés à force de te tenir en l'air!

PL. 3. Honoré Daumier, *Laisse-moi regarder encore... papa*!... (Phot. Bibliothèque nationale, Paris)

et Cham, plus terre à terre, notait sous un croquis: ‘C'est affreux de faire payer vingt sous pour voir ça... tandis qu'on entre à la Morgue pour rien!’[24].

On connaît, de plus, les nombreux dessins et esquisses préparatoires au tableau du musée de Tournai qui attestent cette volonté du peintre, non seulement de respecter la représentation d'un événement historique, mais aussi de rechercher les effets et l'exactitude des détails. Ce souci, il le portait très loin, puisque Jules du Jardin rapporte qu'il obtint, d'un ami procureur général, la tête tranchée d'un condamné à mort pour lui servir de modèle! ‘Pourvu qu'on n'aille pas guillotiner ce malheureux pour me faire plaisir’! se répétait-il sans cesse. Nuit et jour, il avait devant les yeux la rouge vision de la guillotine. Enfin, un homme, porteur d'un panier à couvercle vint sonner à sa porte, un matin; c'était l'aide du bourreau! L'homme tira de son panier une tête exsangue qu'il tenait par les cheveux et qu'il tendit au peintre. Gallait, plus mort que vif, agité d'un tremblement nerveux, reçut la tête des deux mains. Mais il la laissa tomber, tant était forte son émotion, et la sinistre boule, qui servit d'étude pour le tableau célèbre, alla rouler sur le plancher de l'atelier!’[25].

Quelle que soit la part romancée de cette narration, le souci réaliste du peintre pourrait être confirmé, s'il le fallait, par le fait que certains des personnages représentés dans le tableau sont, selon toute vraisemblance, des portraits. C'est le cas, en effet, du deuxième personnage au second plan à partir de la droite, homme âgé, porteur d'une pique, dont les traits empreints de tristesse voient couler une larme sur la joue gauche. Il s'agit de John Roberts-Jones (1783-1854)[26], ami de l'artiste et père du peintre animalier Adolphe Jones (1806-1874) chez qui Gallait avait logé, rue des Palais, lors de son retour à Bruxelles après 1841[27] et dont les traits pourraient être ceux du premier personnage du second plan.

Cette volonté réaliste de Louis Gallait, qui le situe au delà de

24 Cham, *op. cit.*
25 J. du Jardin, ‘Louis Gallait’ dans *L'Art flamand*, IV, Bruxelles, 1898, p. 22.
26 Il existe une version de la tête du personnage, à Bruxelles dans une collection privée.
27 A. Henne, *Louis Gallait*, Bruxelles, 1891, p. 11.

l'académisme dans lequel l'histoire l'a depuis lors emprisonné, correspond à l'authenticité profonde de l'art belge, qui devait reprendre vigueur, dès cette époque, avec les frères Stevens, et Joseph Stevens en particulier[28]. D'ailleurs, les qualités que l'on peut relever aujourd'hui encore dans certaines oeuvres de l'école dite de 1830 ne se trouvent-elles pas, au delà des sujets, dans la manière même de peindre et jusque, parfois, dans la matière picturale? Ainsi ce que Arsène Houssaye écrivait en 1852 à propos des *Têtes coupées* est vrai pour l'ensemble de la peinture belge du temps: 'Si M. Gallait voulait s'abandonner à l'expansion et *déchirer un peu sa rive*, selon l'expression de Diderot, il pourrait dépasser de beaucoup encore M. Gallait'[29].

Quant à Daumier, le dessin, lorsqu'il est la conséquence de l'oeil d'un maître tel que lui, peut avoir une valeur aussi critique et aussi éclairante que celle d'un écrit, et l'on sait que cet artiste majeur fut non seulement le génial interprète des faits politiques et des moeurs de son temps, mais aussi de tous les aspects vivants de son époque.

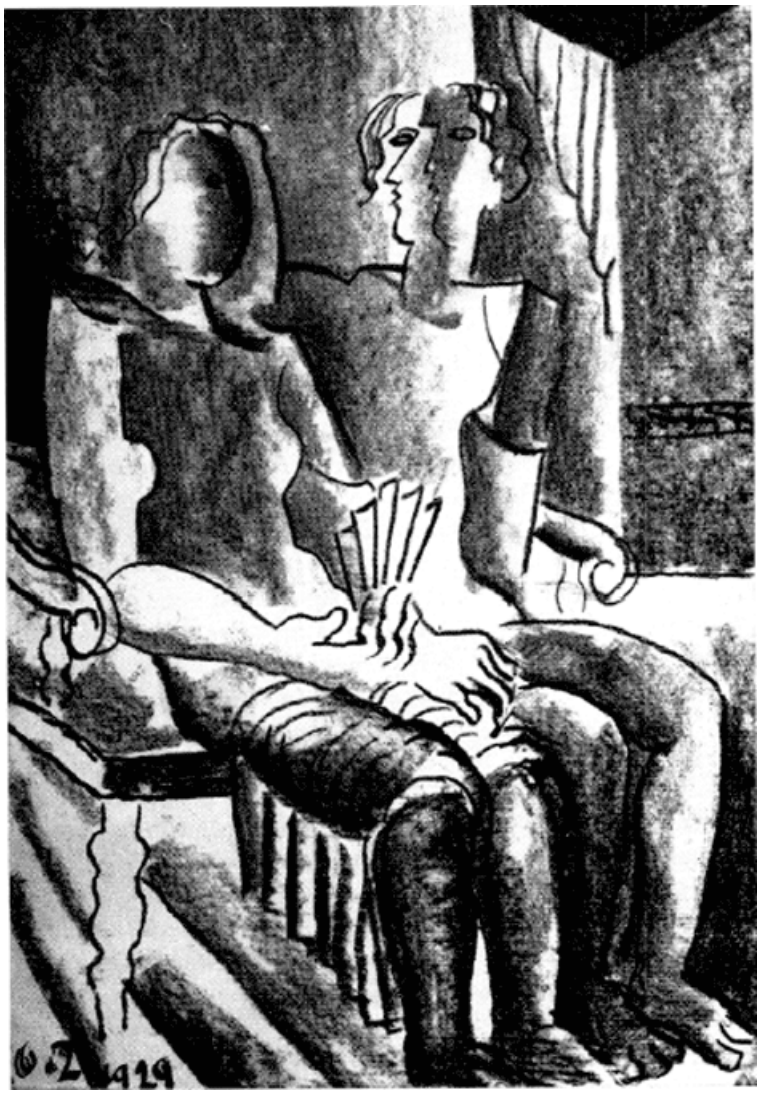
Honoré Daumier en Louis Gallait

In 1852 stelde Louis Gallait in het Salon te Parijs zijn schilderij *De laatste eer bewezen aan de graven van Egmont en Horne* ten toon. Dit doek, beter bekend onder de titel *De afgehouwen hoofden*, trok weliswaar bijzonder de aandacht, maar werd tegelijk ook aangevallen door het merendeel van de Franse kunstcritici van die tijd, die de kunstenaar verweten zijn onderwerp al te realistisch te hebben benaderd in plaats van het, overeenkomstig de wetten van het genre, op de gebruikelijke heroïsche manier te behandelen.

Blijkbaar werd Honoré Daumier juist getroffen door het realistisch karakter van Gallaits oeuvre (dat ten andere ook bleek uit de voorbereidende schetsen en de aanwezige portretten), want in een reeks van elf litho's, waarin hij nog datzelfde jaar (1852) *Het Publiek van het Salon* op de korrel nam, wijdde hij twee platen aan het schilderij van Gallait. Daumier maakte overigens niet het werk van Gallait tot het voorwerp van zijn spot, maar wel de reacties van de salonbezoekers op de anecdote die ten grondslag lag aan het kunstwerk en die in de catalogus beschreven werd.

28 Ph. Roberts-Jones, *Du Réalisme au Surréalisme*, Bruxelles, 1969, pp. 7-8.
29 A. Houssaye, *op. cit.*, p. 98.

De kritiek vervat in de geniale tekening van Daumier illustreert dus wel degelijk de realistische opzet van het oeuvre van Gallait, dat men lange tijd heeft opgehangen aan een academisme dat weinig of niets gemeen heeft met het volstrekt authentieke karakter van de 19de-eeuwse Belgische kunst.



Une lithographie non décrite d'Ossip Zadkine par Eugène Rouir *(Deurne)*

Christophe Czwiklitzer, qui a bien connu Zadkine et l'a fréquenté de longues années était tout particulièrement désigné pour rédiger le catalogue[1] de l'oeuvre gravé du célèbre sculpteur, tâche qu'il a conduite méthodiquement à bonne fin. Cet ouvrage renferme la reproduction de toutes les estampes décrites qui sont au nombre de 183, soit 80 eaux-fortes et 103 lithographies.

Les premières gravures datent de la première guerre mondiale. L'artiste avait alors 29 ans lorsqu'il publia à ses frais un album de 20 eaux-fortes à 51 exemplaires en 1919 (numéros 1 à 20 du catalogue). Ces compositions, inspirées du cubisme, sont la traduction sur cuivre des visions de guerre du soldat Zadkine du premier régiment étranger affecté à l'ambulance aux armées françaises. Sous la technique un peu gauche, on devine cependant le sculpteur qui a modelé ces images un peu naïves. Zadkine, qui a relativement peu gravé, reprend la pointe en 1928 et exécute trois eaux-fortes dont une: *Les trois grâces*, (n° 21) est un sujet éternel qui sera repris en 1922-23, dans le même esprit, par Picasso (Bloch, 58, 59, 60, 61, 62). Les deux autres sont des dessins sur cuivres mieux exécutés que les premiers essais mais ils ne présentent cependant aucun caractère transcendant. La première lithographie date de 1948 (n° 81); elle a été dessinée pour servir de frontispice au journal

1 *L'oeuvre gravé et lithographié de Ossip Zadkine par Christophe Czwiklitzer*, Paris, 1967: 375 exemplaires numérotés avec une eau-forte originale signée.

poétique de Bryen: *La chair et les mots* et elle orne les cinquante premiers exemplaires. Le crayon est souple et on peut constater les progrès accomplis par l'artiste dans le domaine graphique.

Une estampe cependant a échappé à la sagacité de Czwiklitzer, mais on ne s'en étonnera guère car elle a paru dans une revue peu connue, en 1929 et d'autre part on comprend aisément qu'après tant d'années la mémoire de l'artiste ait été défaillante. Cette lithographie est signée et datée dans la pierre 'O.Z. 1929', en bas à gauche. Elle est exécutée au crayon et représente deux personnages assis, thème qui sera repris plus tard par Henry Moore dans le groupe imposant *Le roi et la reine* qui orne le parc du Middelheim à Anvers. Contrairement aux autres lithographies de l'artiste qui sont plus contrastées ou hautes en couleur, cette composition est très douce et les modelés en sont remarquables. On trouve déjà dans le dessin le dédoublement du profil, procédé que l'artiste utilisera souvent et que Picasso adopte en 1938 dans sa période expressionniste (Bloch, 307, 308, 310). Ce dessin d'une grandeur indiscutable témoigne d'une bonne connaissance du crayon lithographique et il est curieux de constater qu'après ce début prometteur (ce serait sa première lithographie), l'artiste ait attendu neuf ans avant de travailler à nouveau la pierre mais alors d'une manière plus dépouillée et plus abstraite.

Cette lithographie a paru dans la revue belge: *La revue d'art - Onze kunst. La revue d'art*, nouvelle série de *l'Art flamand et hollandais* fondé en 1904 par Paul Buschmann à Anvers et édité par G. Van Oest à Bruxelles a paru de 1922 à 1929[2]. Les articles ainsi que les illustrations réunies dans ces deux séries étaient les mêmes et le texte occupant la même place permettait d'imprimer en une seule fois les illustrations avec pour conséquence une réduction non négligeable du prix de revient. Cette technique (coédition) a surtout été utilisée plus tard par les Editions Hypérion à Paris; actuellement elle est devenue pratique courante.

Cette lithographie accompagnait un texte d'André de Ridder sur le sculpteur Zadkine dans le volume XLVI, n^{o} 6, juin 1929, pages 175-184. Elle était jointe uniquement aux exemplaires de luxe

2 L'ensemble complet de l'édition ordinaire de ces revues est conservé à la Bibliothèque Royale Albert 1er à Bruxelles.

imprimés sur papier d'Arches au nom du souscripteur. Il était prévu 100 exemplaires de luxe: 50 français et 50 néerlandais, mais vu le peu de succès de ce tirage, il est vraisemblable que leur nombre fut plus restreint ce qui expliquerait la rareté relative de cette lithographie.

Cette composition imprimée sans marges, sur papier vergé crême, filigrané Arches, au format 290 × 210 mm., présente tous les caractères d'une lithographie originale et le papier serpente de protection porte la mention typographique: 'Ossip Zadkine (lithographie originale)'.

Nous sommes heureux d'avoir pu signaler une lithographie de Zadkine (la première vraisemblablement) omise dans le catalogue de son oeuvre gravé, d'autant plus qu'elle témoigne d'une manière dont il n'y a plus d'exemples au cours de sa carrière et qu'elle fut d'emblée une oeuvre de haute qualité graphique.

Een onbeschreven litho van Ossip Zadkine

In 1929 heeft Ossip Zadkine een oorspronkelijke litho gemaakt voor het Belgisch maandblad 'La revue d'art - onze kunst'. Deze prent is blijkbaar aan de scherpzinnige aandacht ontsnapt van Christophe Czwiklitzer, die in 1967 een beredeneerde catalogus samenstelde van het grafisch oeuvre van de beroemde beeldhouwer. Een beschrijving van de bedoelde prent vindt men in deze bijdrage.

De invloed van de gravures uit Hartmann schedels' wereldkroniek op de miniatuurkunst. Bijdrage tot de studie van de verluchte handschriften uit de librije van Rafaël Mercatel

door Leon Smets
(Leuven)

In het laatste kwart van de vijftiende eeuw bracht Rafaël Mercatel, abt van de Gentse Sint-Baafsabdij van 1478 tot 1507, een belangwekkende verzameling van rijkverluchte handschriften samen. Hierdoor zette hij de traditie der Boergondische mecenassen voort; de opvallende interesse voor klassieke schrijvers en humanistische literatuur, die uit deze kollektie blijkt, laten hem daarentegen reeds kennen als een man van de Nieuwe Tijd. De studies die aan deze figuur tot nog toe werden gewijd, behandelen voornamelijk zijn afkomst, levenswijze en zijn gewichtige rol in het politieke leven van zijn tijd[1]. Zijn betekenis als bibliofiel kwam

1 Over Rafaël Mercatel: M. Ascoop, *Raphaël Marcandeel*, *abt van Sint-Baafsabdij te Gent*, 1478-1507, onuitgeg. licentiaatsverhandeling, Leuven, 1938-1939; U. Berlière, *Les évêques auxiliaires de Cambrai et de Tournai*, Brugge-Rijsel-Parijs, 1905, p. 141-142; J. Frederichs, 'Raphaël de Marcatellis' in *Biographie nationale*, 13, Brussel, 1894-1895, kol. 420-423; A. Sanderus, *Gandavum sive Gandavensium rerum libri sex*, Brussel, 1627, p. 368; Id., *De Gandavensibus eruditionis fama claris libri tres*, Antwerpen, (1624), p. 116; K.G. Van Acker, 'Nieuwe biografische gegevens over Raphaël de Marcatellis, abt van Sint-Baafsabdij te Gent, bisschop van Rhosus, en post-Boergondisch mecenas, stichter van een bijzondere librije van verluchte handschriften, °1437 + 1508, 3 augustus' in *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 18, (1959-1960), 1960, p. 77-94; Id., 'Raphaël de Marcatellis' in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 2, Brussel, 1966, kol. 507-512; A. Van Lokeren, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de Saint-Jean à Gand*, 1, Gent, 1855, p. 156-162.

doorgaans minder aan bod. Nochtans openbaren de zestiendeeeuwse biblioteekkatalogus van Viglius van Zuichem en de nog bewaarde codices de rijkdom van Mercatels' persoonlijke librije[2].

Hij verwierf ongeveer 232 handschriften, waarschijnlijk aangevuld met ruim een honderdtal inkunabelen. Het is tevens opvallend dat vele manuscripten luksueuse afschriften zijn van gedrukte werken. De verluchting van enkele dezer handschriften vormde het onderwerp van onze licentiaatsverhandeling, die onlangs tot stand kwam[3]. Hieruit worden hier enkele nieuwe bevindingen meegedeeld[4]. Ze hebben vooral betrekking op de relatie tussen miniatuur- en graveerkunst en we dragen deze korte nota dan ook graag als blijk van hulde aan Prof. L. Lebeer op.

Een vergelijkend onderzoek der nog bewaarde Mercatelcodices wees uit dat een groot aantal boeken stellig in opdracht van de abt werden geïllumineerd. Doorgaans gebeurde dit steeds in hetzelfde atelier. De voorkeur van Mercatel ging blijkbaar niet uit naar een eersterangswerkplaats, daarvoor zijn de miniaturen vaak te onbeholpen, maar de kleurenrijkdom - meestal werd er poedergoud gebruikt voor de arcering van kledij en voorwerpen en de naïeve voorstellingen verlenen deze illustraties een vertederende charme. De pogingen om dit verluchtersatelier geografisch te situeren,

2 Over de biblioteek van Mercatel: A. Pinchart, 'Bibliothèque manuscrite de Raphaël de Mercatel, Abbé de Saint-Bavon' in *Le bibliophile belge*, Brussel, 1872, p. 21-34; J. de Saint-Genois, *Catalogue méthodique et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de la ville et de l'université de Gand*, Gent, 1849-1852, passim; K.G. Van Acker, 'De handschriften der vroegere St.-Baafslibrije thans nog bewaard in de biblioteek van het kapittel van de St.-Baafskatedraal te Gent' in *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, 1960, p. 63-86; Id. 'Viglius en de librije van Sint-Baafs te Gent' in *De gulden passer*, 39, 1961, p. 339-357; A. Van Lokeren, *o.c.*, 1, p. XI-XV; M.A. Voisin, *L'histoire des bibliothèques en Belgique*, Gent, 1840, p. 47; J.A. Walwein, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque publique de la ville de Gand*, Gent, (1816), passim; *Scaldis*, tentoonstellings cat., Gent, 1956, p. 41 en nrs. 53-56; *De vijfhonderdste verjaring van de boekdrukkunst in de Nederlanden*, tentoonstellingscat., Brussel, 1973, passim.

3 L. Smets, *Het 'Liber de naturis rerum creatarum', een laatmiddeleeuws handschrift uit de librije van Rafaël Mercatel. Bijdrage tot de studie van de Gentse boekverluchting*, onuitgeg. licentiaatsverhandeling, Leuven, 1974.

4 Een meer uitvoerige publikatie over dit onderwerp wordt door ons voorbereid.

bezorgde de vorsers tot nog toe heel wat hoofdbreken: zowel Gent als Brugge kwamen ter sprake. Na een stilistische en ikonografische studie menen wij met recht te mogen stellen dat het hier om werk van Gentse verluehters gaat. Meer bepaald kan dit produktieve atelier naar alle waarschijnlijkheid in verband worden gebracht met het Gentse Jeronimietenklooster[5]. Deze Broeders van het Gemene Leven kwamen zich circa 1429 in de nabijheid van de huidige Sint-Baafskatedraal vestigen. Naast hun werkzaamheid in het onderwijs, hielden ze zich bezig met het kopiëren en inbinden van boeken en het ziet er naar uit dat enkele leden van hun gemeenschap de miniatuurkunst hebben beoefend.

Wij vermeldden reeds dat het hier werk van tweederangsmeesters betreft. Ook bij het kreëren van de voorstellingen waren ze niet bijzonder inventief: meermaals werden prenten uit blokdrukken klakkeloos nageschilderd. In dit verband willen we hier even ingaan op een opmerkelijk voorbeeld, het *Liber Chronicarum* van Hartmann Schedel, waarvan de illustraties voor deze verluchter(s) een dankbare inspiratiebron bleken te zijn.

De Wereldkroniek van deze Neurenbergse geneesheer en humanist werd gedrukt door Anton Koberger, in die tijd de belangrijkste uitgever te Neurenberg. De Latijnse versie kwam in juli 1493 tot stand, in december van hetzelfde jaar gevolgd door de Duitse vertaling. In het kolofon worden als opdrachtgevers Sebald Schreyer en Sebastian Kamermaister genoemd, terwijl Michael Wolgemut en Wilhelm Pleydenwurff voor de illustraties zorgden. Beide meesters tekenden niet alleen de ontwerpen, maar hadden tevens de leiding over de uitvoering van de houtsneden[6]. De 18-jarige Albrecht Dürer, die zijn leertijd doormaakte in het atelier van Wolgemut, werkte ongetwijfeld aan de illustratie van de Wereldkroniek mee[7].

Met zijn 1809 illustraties naar 645 afzonderlijke blokken was het *Liber Chronicarum* de rijkst geïllustreerde wiegedruk uit die

5 L. Smets, *o.c.*, p. 137 e.v.

6 L. Sladeczek, *Albrecht Dürer und die illustrationen zur Schedelchronik*, Baden-Baden - Straatsburg, 1965; F.J. Stadler, *Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts*, Straatsburg, 1913.

7 L. Sladeczek, *o.c.*

tijd en kende een ruime verspreiding. Zoals uit de verder opgesomde voorbeelden blijkt, hadden de Gentse miniaturisten die in opdracht van Mercatel werkten, ongetwijfeld een eksemplaar van deze kroniek voor ogen, waaruit ze gretig afbeeldingen naschilderden. De vraag in welke biblioteek zij het bedoelde boek konden raadplegen, moet voorlopig onopgelost blijven. De librije van Sint-Baafs bezat, voor zover althans op dit ogenblik bekend, geen eksemplaar van deze inkunabel[8] en over het boekenbezit van de Broeders Jeronimieten is tot op heden niets met zekerheid bekend.

In de volgende handschriften uit de Mercatelverzameling werden een aantal houtsneden uit Schedels' Wereldkroniek overgenomen:

- *Monotesseron venerabilis doctoris Johannis de Gerson* (GENT, Universiteitsbiblioteek, hs. 11, 2e volumen).
- *Sedulius in evangeliis cum Monotesseron Johannis Iarsson* (GENT, Universiteitsbiblioteek, hs. 17).
- *Liber de naturis rerum creatarum* (GENT, Biblioteek van het kapittel van de Sint-Baafskatedraal, hs. 15).
- *Ovidius*, *metamorphosis / Ausonius*, *Epigrammata / Ovidius*, *pulex*, *philomena*, *de medicamine facieri*, *nux / Carmina varia.* (HOLKHAM HALL, biblioteek van de graaf van Leicester, hs. 324).

Vooral met het vermelde hs. 11, waarin men de handen van verschillende illustrators kan onderkennen, zijn op basis van de stijlverwantschap nog twee andere verluchte boeken in verband te brengen. Het betreft hier een graduaal en een antifonarium, bewaard in het museum van het Sint-Janshospitaal te Brugge. Deze handschriften werden gekalligrafeerd door de Gentse Jeronimiet Pancratius, respektievelijk in 1504 en 1506. Mogelijk was hij verantwoordelijk voor de kleine tafereeltjes in het oog van de initialen, alhoewel hierover geen zekerheid bestaat. Door sommige auteurs wordt dit nochtans zonder meer aanvaard. In ieder geval is er de stilistische samenhang en ook komt een serie voorstellingen met deze uit de Mercatelboeken nauwkeurig over-

8 K.G. van Acker, 'Incunabelen in de bibliotheek van Sint-Baafs in 1572, volgens de catalogi van Gent, Brussel en Lokristi' in *Archief- en bibliotheekwezen in België*, extranummer 11, Brussel, 1974, p. 477-523.

een. Al dadelijk blijkt dat de miniaturist van de Pancratiushandschriften eveneens Schedels' kroniek heeft gekonsulteerd bij het ontwerpen van de illustraties.

Tussen al de opgesomde verluchte codices bestaat er dus een nauwe samenhang, niet alleen wat de stijlkenmerken betreft, maar ook in verband met de opvallende werkwijze, waarbij telkens de Wereldkroniek van Schedel als inspiratiebron wordt gebruikt.

We behandelen eerst de handschriften 11, 17 en het Antifonarium van Pancratius, hs. 15 en 324 brengen we verder ter sprake. Uit het *Liber Chronicarum* van H. Schedel werden de volgende houtsneden nageschilderd:

Voorstelling	**Schedel**	**hs. 11 (2e vol.)**	**hs. 17**	**Antifonarium Pancratius**
Joachim en Anna	XCIVvo,	191ro	273ro	
Zacharias en Elisabeth	XCVro,			
	passim.			
Genealogie van Kristus	XCIVvo,	191vo	273vo	
	XCVro,			
	passim.			
Symbolum der apostelen	CIvo	194vo	276vo	
Petrus als paus	CIIvo	196vo	278ro	
Marteling van de H. Stefanus	CIIIvo	196vo	278vo	
Bekering van Paulus	CIIIvo	197ro	278vo	
De evangelist Marcus	CIVro	197ro	279ro	
Marteling van Jacobus de Meerdere	CIVro	197vo	279ro	
Marteling van Jacobus de Mindere	CIVvo	197vo	279vo	
Marteling van de apostelen Petrus en Paulus	CIVvo	198ro	279vo	

Marteling van Phillippus	CVro	198ro	279vo	
Marteling van Bartholomeus	CVvo	198vo	280ro	
Kruisiging van Andreas	CVIvo (pl. 1)	198vo (pl. 2)	280ro (pl. 3)	215ro (pl. 4)
Marteling van Matheus	CVIIro	199ro	280vo	
Marteling van Judas Thaddeus	CVIIro	199vo	281ro	
Marteling van Simon	CVIIvo	199vo	281ro	
Marteling van Matthias	CVIIvo	199vo	281ro	
Lucas, schilderend	CVIIIro	200ro	281vo	
De verrukking van Maria Magdalena	CVIIIro	200vo	281vo	149vo

Voorstelling	Schedel	hs. 11 (2e vol.)	hs. 17	Antifonarium Pancratius
Johannes op Patmos	CIXvo	200ro	281vo	
Ambrosius	CXXXIVvo	200vo	282ro	
Jeronimus	CXXXVro	201ro	282ro	
Augustinus	CXXXVIro	201ro	282vo	
Gregorius	CXLVIIIro	201vo	282vo	

De Mercatelhandschriften 11 en 17 zijn, zowel wat de inhoud als de verluchting betreft, omzeggens eksakte kopieën van mekaar. Zij bevatten ondermeer de evangeliekonkordanties van Gerson, de *Quaestiones* over de evangelies van Johannes de Torquemada, een gedicht van Juvencus *Historiae Evangelicae Libri IV*, uittreksels uit het *Carmen Paschale* van Coelius Sedulius. De hier vermelde miniaturen illustreren: het leven van Joachim, Anna, Zacharias, Elisabeth en de H. Maagd; kommentaar op het Symbolum der Apostelen, Kristus' voorgeslacht; het relaas van de martelingen der Apostelen, het leven van de evangelisten, alsook van Maria Magdalena en de vier Kerkvaders. De hoger opgesomde taferelen uit hs. 11 zijn zeer nauwgezet naar de houtsneden gekopieerd. Deze uit hs. 17, alhoewel soms vrijer overgenomen, verwijzen eveneens rechtstreeks naar Schedels' kroniek, evenals deze uit het antifonarium te Brugge.

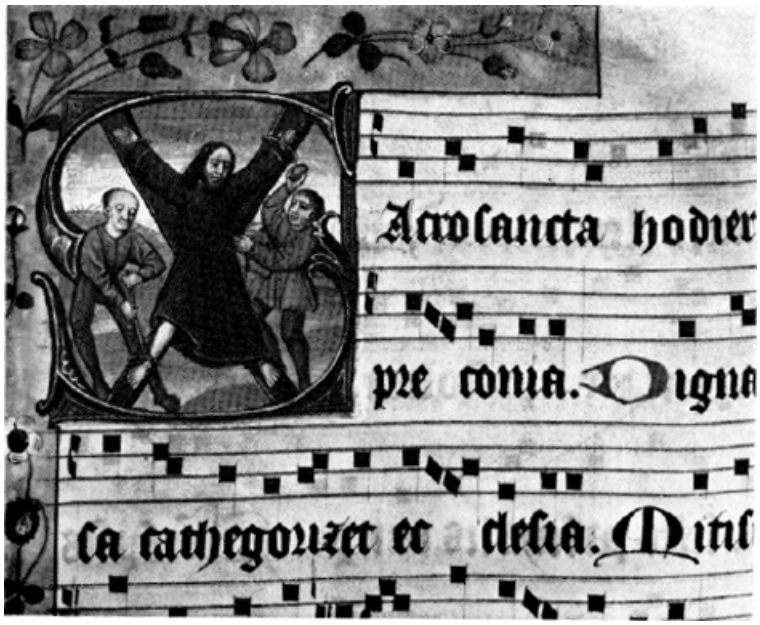
Voor nog twee andere verluchte boeken uit het librije van abt Mercatel werd op Schedels' kronieken beroep gedaan. Het *Liber de naturis rerum creatarum* uit de kapittelbiblioteek van de Sint-Baafskatedraal te Gent, is een rijkverluchte kopie naar de gelijknamige encyclopedie van Thomas van Cantimpré, dertiendeeeuws hagiograaf, moralist en vooral natuurhistoricus. Meer bepaald betreft het hier een gedeeltelijk afschrift - 7 boeken - naar een latere bewerking van Thomas' tekst. Het Gentse eksemplaar kwam tussen 1493 en 1508 tot stand, vermoedelijk in opdracht van de abt[9]. De tekst wordt met 495 kleine miniaturen opgeluisterd, waarvan er vier met zekerheid naar Schedels' inkunabel werden nageschilderd, namelijk: het wezen met de omgekeerde voeten, fol. IVO (Schedel, fol. 12ro), de schaduwvoeter, fol. 2ro (Schedel,

9 Zie uitvoerig L. Smcts, *o.c.*,

AFB. 1. Kruisiging van Andreas, houtsnede uit het *Liber Chronicarum* van H. Schedel (Leuven, Universiteitsbiblioteek, inc. 174, for. 106vo)

ſcautus eſt ihſum quem ſohannes oſtendit
dicens. Ecce agnus dei poſt aduentū ſpiri
tuſſancti in Achaiam greciē prouinciā ꝓfec
tus ē. adhuc xpiano ſuppetente: qui ſuthic
euangelium predicaſſet et i Achaia plures ad
fidem conuertiſſet. et precipue maximillam

AFB. 2. Kruisiging van Andreas, miniatuur uit het *Monotesseron venerabilis doctoris Johannis de Gerson* (Gent, Universiteitsbiblioteek, hs. 11, 2e vol., fol. 198vo)

AFB. 3. Kruisiging van Andreas, miniatuur uit het *Sedulius in evangeliis cum Monotesseron Johannis Iarsson* (Gent, Universiteitsbiblioteek, hs. 17, fol. 280ro)

AFB. 4. Kruisiging van Andreas, miniatuur uit een *antifonarium*, geschreven (en verlucht?) door broeder Pancratius van Gent, in 1506 (Brugge, Museum St. Janshospitaal, fol. 215ro)

AFB. 5. a. De schaduwvoeter. Houtsnede uit het *Liber Chronicarum* van H. Schedel (Leuven, Universiteitsbiblioteek, inc. 174, fol. 12ro)

b. De schaduwvoeter. Miniatuur uit het *Liber de naturis rerum creatarum* (Gent, Biblioteek van het kapittel van de Sint-Baafskatedraal, hs. 15, fol. 2ro)

fol. 12ro) (pl. 5), de pygmee die tegen kraanvogels vecht, fol. 2ro (Schedel, fol. 12ro) en de man met zes armen, fol. 2ro (Schedel, fol. 12vo).

De laatste codex, die we hier willen vermelden, berust in de biblioteek van de graaf van Leicester te Holkham Hall (zie hoger). Dit werk is ons slechts bekend door de publikatie van L. Dorez[10], waarin ook twee reprodukties zijn opgenomen. Het handschrift vangt aan met een volbladminiatuur, die de simbolische voorstelling van de Chaos afbeeldt (fol. 1ro). De engelenkoren, bovenaan de bladzijde, die zich binnen twee concentrische cirkels scharen rond het woord *Ulè* (de Materie), werden zonder twijfel overgenomen uit het *Liber Chronicarum*, waar men op fol. 2ro een identieke voorstelling aantreft.

De onmiddellijke relatie die er bestaat tussen de gravures uit de Wereldkroniek en de miniaturen uit de Mercatelboeken, onderstreept nogmaals de direkte invloed van de boekdrukkunst op de verluchte handschriften. Tevens wordt de hechte verwantschap tussen de verschillende geïllustreerde codices uit de verzameling van de abt door deze vondst geaffirmeerd.

De afhankelijkheid van Schedels' kroniek biedt de belangrijkste aanwijzing voor de datering van de handschriften zelf. Wij weten nu immers met zekerheid dat ze moeten vervaardigd zijn tussen 1493 en 1508, datum van het overlijden van Mercatel.

Het onderzoek der nog bewaarde handschriften uit de kollektie van Rafaël Mercatel verdient nog steeds een grondige aanpak. De talrijke werken, die in verschillende buitenlandse biblioteken worden bewaard, werden omzeggens niet bestudeerd. Nieuwe gegevens hieromtrent zouden meer klaarheid scheppen in de produktie van de Gentse boekverluchters op het einde van de vijftiende eeuw, en ongetwijfeld zouden hierbij nog andere voorbeelden van de invloed van de prentkunst op de boekverluchting aan het licht treden.

10 L. Dorez, *Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk*, Parijs, 1908, p. 92-94, pl. LVI-LVII.

L'influence des gravures du 'liber chronicarum' de Hartmann Schedel sur la miniature. contribution à l'étude des livres enluminés de la bibliothèque de Raphaël Mercatel

Raphaël Mercatel, l'abbé de Saint-Bavon à Gand (1478-1507), a constitué pendant le dernier quart du quinzième siècle une riche collection de livres enluminés. Ainsi il continuait la tradition des mécènes bourguignons et annonçait d'autre part une période nouvelle par son intérêt pour les classiques et la littérature humaniste.

Aux quelque 232 manuscrits de sa collection doivent probablement encore être ajoutés une centaine d'incunables.

La plupart des manuscrits sont abondamment enrichis de miniatures. Dans le passé l'attention n'a pas été suffisamment attirée sur ce sujet, peut-être parce qu'il ne s'agissait pas d'oeuvres de premier ordre.

L'origine de ces illustrations parfois maladroites, mais riches d'autre part, doit être cherchée à Gand. De nombreux éléments nous mènent vers le cloître des Jhéronomites, où l'on pratiquait probablement l'enluminure des livres.

Cet atelier secondaire n'était pas très inventif sur le plan de la création des représentations. Souvent on copiait les gravures sur bois. La source d'inspiration la plus employée semblait être le *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel. Cette chronique mondiale fut éditée en 1493 à Nürenberg par Anton Koberger. Michaël Wolgemut et Wilhelm Pleydenwurff livrèrent les 1809 illustrations, qui font de cette chronique l'incunable le plus abondamment illustré de son temps. Certaines gravures sur bois de la Chronique de Schedel furent empruntées pour les manuscrits suivants, provenant de la collection de Mercatel:

- *Monotesseron venerabilis doctoris Johannis de Gerson* (Gand, bibliothèque de l'Université, ms. 11, 2 volumen).
- *Sedulius in evangeliis cum Monotesseron Johannis Iarsson* (Gand, Bibliothèque de l'Université, ms. 17).
- *Liber de naturis rerum creatarum* (Gand, Bibliothèque du Chapitre de la cathédrale de Saint-Bavon, ms. 15).
- *Ovidius*, *metamorphosis / Ausonius*, *Epigrammata / Ovidius*, *pulex*, *philomena*, *de medicamine facieri*, *nux / Carmina varia* (Holkham Hall, Bibliothèque du comte de Leicester, ms. 324).

À ceux-ci peuvent être ajoutés: un graduel et un antiphonaire, conservés à l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Ces deux codices furent calligraphiés par un Jhéronimite de Gand, un nommé Pancratius, qui était peut-être également responsable des enluminures.

En ce qui concerne leur style, ils sont très semblables aux miniatures des livres de Mercatel. Ici également on a consulté le *Liber Chronicarum* pour l'invention des illustrations.

La dépendance de l'oeuvre de Schedel ne souligne pas seulement

l'influence directe de l'imprimerie sur les manuscrits enluminés. Elle démontre également l'étroite parenté entre les différents codices de la collection de Mercatel et leur relation avec le cloître des Jhéronomites de Gand et en particulier avec les manuscrits de Pancratius.

Finalement elle nous donne l'indication la plus importante pour la date des manuscrits: entre 1493 et 1508, date du décès de l'abbé Mercatel.

De invloed der blokboekeditie van de biblia pauperum op het getijdenboek van Maria van Vronensteyn

door Maurits Smeyers
(Leuven)

Sedert lang hebben de kunstgeleerden talrijke gevallen gereveleerd van de belangrijke wisselwerking die in de Middeleeuwen bestond tussen diverse en vaak uiteenlopende artistieke disciplines. De versiering van handschriften en de vroege drukkunst bieden in dit opzicht een interessant voorbeeld. Enerzijds stelt men vast dat bij de opmaak en de decoratie van de oudste gedrukte boeken gepoogd werd de verluchte manuscripten zo getrouw mogelijk na te bootsen. Het kwam overigens veelvuldig voor dat in de drukken vergrote aanvangsletters of illustraties naderhand werden gekleurd of zelfs volledig met de hand toegevoegd. Anderzijds hebben op het einde van de Middeleeuwen de geïllustreerde en mechanisch vervaardigde boeken en de losse prenten hun nut gehad voor de verluchting van handschriften. Meer dan eens werden prenten ter versiering of illustratie in manuscripten geplakt. Bovendien hebben de gedrukte afbeeldingen een rol gespeeld bij de verspreiding van thema's en motieven. Ze namen in zekere zin de rol der modelboeken of patronen over die de verluchters sedert vele eeuwen als een praktisch en haast onontbeerlijk hulpmiddel of als een nuttige inspiratiebron hadden gediend[1]. In dit artikel wordt dit laatste fenomeen toegelicht aan de hand van een concreet voorbeeld, nl. de invloed

1 Zie M. Smeyers, *La miniature*, *(Typologie des sources du moyen âge occidental)*, Turnhout, 1974, p. 61-62.

van de blokboekuitgave van de *Biblia pauperum* op een befaamd Noord-Nederlands getijdenboek.

Het hier bedoelde handschrift werd vervaardigd voor Maria van Vronensteyn en wel te Utrecht rond 1460[2]. Zulks blijkt uit aanduidingen genoteerd in het handschrift zelf, uit de kalender en uit gegevens van stijlkritische aard. In verband met de datering weze nog aangestipt dat in een tabel voor de berekening van de zondagsletter, vooraan in de codex (fol. 2), het jaartal 1460 voorkomt waarop bovendien een wijzende vinger is gericht. Daaruit zou men kunnen afleiden dat het *horarium* in dat jaar tot stand kwam. Op die datum zal later nochtans moeten teruggekomen worden.

Het boek is uiterst luxueus verlucht. Men treft een zeer groot aantal gedecoreerde aanvangsletters aan, soms met verlengingen in de marges, en een uitgebreide reeks gehistorieerde initialen van diverse afmetingen. Op verscheidene bladzijden zijn de randen opgeluisterd met bladwerk en bloemen waartussen zich drolerieën bevinden. Tenslotte komen twaalf bladgrote miniaturen voor van uitmuntende kwaliteit. Ofschoon deze laatste zijn ingelast, werd de volledige versiering nochtans in één en hetzelfde atelier uitgevoerd. Verschillende miniaturisten hebben echter samengewerkt. De grote miniaturen zijn mogelijk van de hand van de anonieme Meester van Evert van Soudenbalch. De overige decoratie wordt toegeschreven aan drie artiesten, door L.M.J. Delaissé respectievelijk met de drie eerste letters van het alfabet onderscheiden. Het gaat hier om een produkt uit een zeer belangrijk Utrechts atelier waarin omstreeks dezelfde tijd nog andere thans bestaande codices het licht zagen[3].

2 Brussel, Koninklijke Bibliotheek, *Handschriften*, II 7619. - L.M.J. Delaissé, 'Le livre d'heures de Mary de Vronensteyn, chef-d'oeuvre inconnu d'un atelier d'Utrecht, achevé en 1460' in *Scriptorium*, 3, 1949, p. 230-245; (Tentoonstellingscatalogus) *Rijkdom van de Koninklijke Bibliotheek van België*, Brussel, 1958, p. 70-72, nr. 37; L.M.J. Delaissé, *Middeleeuwse miniaturen*, Amsterdam, 1959, p. 160-163, nr. 37; idem, *A century of Dutch manuscript illumination*, Berkeley-Los Angeles, 1968, p. 45-49; (Tentoonstellingscatalogus) *Noordnederlandse miniaturen. De Gouden Eeuw der boekverluchting in de Noordelijke Nederlanden*, Brussel, 1971, p. 56-57, nr. 41; A. Brounts, 'Het getijdenboek van Mary van Vronensteyn en de Noordnederlandse verluchtingskunst' in *Spiegel historiael*, 6, 1971, p. 552-558.

3 Luik, Bibliothèque de l'Université, coll. Wittert, handschriften 13 en 34: getijdenboeken. - Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek, ms. 2771-2772: tweedelige bijbel van Evert van Soudenbalch.

Aan dit merkwaardig *horarium* is een boeiend fenomeen verbonden. Verscheidene miniaturen zijn hoegenaamd niet oorspronkelijk doch bootsen bestaande modellen na van allerlei aard. De gedrukte Armenbijbel vormt één der bronnen, doch vooraleer deze vaststelling nader uit te diepen, zal een overzicht geboden worden van de andere relaties die in dit handschrift kunnen opgemerkt worden.

Vooreerst bestaat een duidelijke iconografische en tegelijk formele samenhang met enkele bladgrote miniaturen in het getijdenboek van Gijsbrecht van Brederode, aartsdiaken en proost van de kathedraal te Utrecht[4]. Voor de versiering van beide codices werden gedeeltelijk dezelfde cartons gebruikt. De verklaring van dit verschijnsel ligt echter voor de hand: de twee handschriften werden ongeveer gelijktijdig in hetzelfde atelier verlucht.

Een speciaal probleem vormt de miniatuur met de *Judaskus* (fol. 17vo). Dit tafereel gaat voort op een thans verloren paneel uit de omgeving van Jan van Eyck. Men treft het ook aan in het beroemde Turijns-Milanees getijdenboek (Turijns fragment, thans vernield, fol. 24), evenals in enkele andere codices van Noord-Nederlandse herkomst (o.a. ook in het zoëven vermelde getijdenboek van Gijsbrecht van Brederode, fol. 54vo). De *Judaskus* in deze laatste *horaria*, evenals in dat van Maria van Vronensteyn, vertoont echter bepaalde karakteristieken en varianten waardoor men terecht mag besluiten dat het Eyckiaanse paneel hier niet rechtstreeks doch *via* tekeningen werd nagebootst. Dit is niet het geval met het tafereel in het Turijns-Milanees getijdenboek dat dichter bij het prototype aansluit[5].

In het *horarium* treft men ook twee nabootsingen aan van schilderijen van Utrechtse meesters. Een eerste miniatuur stelt

4 Luik, Bibliothèque de l'Université, coll. Wittert, handschrift 13, fol. 58vo (de Doornenkroning), fol. 60vo (Christus aan het kruis genageld), fol. 62vo (de Kruisiging). Lit. over dit handschrift: (Tentoonstellingscatalogus) *Noordnederlandse miniaturen...*, *o.c.*, p. 58, nr. 42.

5 Zie uitvoerig M. Smeyers, *Het Turijns-Milanees getijdenboek. Een bijdrage tot de Van Eyckstudie*, (onuitgegeven doctoraatsverhandeling), dl. I, Leuven, 1970, p. 777 e.v.

Maria en Sint-Jan onder het kruis voor (fol. 123vo) (afb. 1). De drie hoofdfiguren zijn ontleend aan het middenpaneel van een Calvarietriptiek van 1460-1467[6]. De achtergrond van het schilderij geeft in grote lijnen de stad Utrecht met de karakteristieke dom weer. Het landschap met Jeruzalem op de miniatuur wijkt hiervan af, doch is identiek met dat op een schilderij met de *Kruisdraging* uit het Museum voor Schone Kunsten te Budapest. Dit werk ontstond rond 1530 doch wordt algemeen beschouwd als een kopie naar een verloren werk van van Eyck[7]. Op dit paneel herkent men nog een ander detail dat ook op de miniatuur prijkt: een man die met een zweep in de hand een ezeltje voortdrijft wordt op beide voorstellingen identiek herhaald[8]. Deze groep ontbreekt evenwel op de Utrechtse triptiek. Het probleem van de afhankelijkheden is hier zeer complex. Wijzen we er enkel op dat de verluchter een model voor ogen gehad heeft dat niet, of althans niet uitsluitend, met de Utrechtse triptiek kan vereenzelvigd worden. Zouden én miniatuur, én drieluik (mits verandering van de achtergrond) naar een thans verdwenen Eyckiaanse Kruisiging zijn vervaardigd, of maakte de miniaturist een *pastiche* van voorbeelden van diverse herkomst? Deze laatste veronderstelling lijkt wel de meest waarschijnlijke.

Een andere miniatuur in het getijdenboek beeldt de *Lanssteek* uit (fol. 54vo). Ze kan in verband gebracht worden met een Calvarie,

6 Amsterdam, *Rijksmuseum*, in bruikleen te Utrecht, *Centraal Museum*. - Cfr. A.W. Byvanck, 'Noord-Nederlandse miniaturisten' in *Bulletin van de koninklijke Nederlandse oudheidkundige Bond*, 6e reeks, 6, 1953, p. 41-42; K.G. Boon, 'Een Utrechts schilder uit de 15e eeuw, de Meester van de Boom van Jesse in de Buurkerk' in *Oud-Holland*, 76, 1961, p. 52.

7 Hetzelfde stadsprofiel met de monumentale tempel van Salomon als op de miniatuur met de Calvarie, komt in het getijdenboek van Maria van Vronensteyn ook voor bij de voorstelling van de Judaskus (fol. 17vo), de Vasthechting van Christus op het kruis (fol. 49vo) en de Graflegging (fol. 57vo). Verder treft men het aan in het *horarium* van Gijsbrecht van Brederode (Luik, Bibliothèque de l'Université, coll. Wittert, handschrift 13, fol. 60: Christus op het kruis genageld), evenals in een vermoedelijk Utrechts getijdenboek van ca. 1460 in de Bodleian Library te Oxford (Ms. auct. D inf. 2, 13, fol. 90vo, 94vo en 120vo) (afb. L.M.J. Delaissé, *A century...*, *o.c.*, pl. 143, en D.G. Carter, 'The Providence crucifixion. Its place and meaning for Dutch fifteenth century painting' in *Bulletin of Rhode Island School of design. Museum notes*, 48, 1962, fig. 12-13).

8 Cfr. D.G. Carter, *art. cit.*, p. 13-14 en fig. 15-16.

bewaard in het Museum van de *Rhode Island School of Design* te Providence, een paneel dat tussen 1450 en 1460 eveneens te Utrecht werd geschilderd. Niet alleen de compositie maar ook talrijke figuren en details zijn volkomen identiek. De verluchter kende ongetwijfeld dit schilderij dat zeer waarschijnlijk in een der bedehuizen of woonsten van de stad was opgehangen. In verband met dit paneel merken we nog op dat de achtergrond nauw aansluit bij die van de zoëven vermelde *Kruisdraging* te Budapest, en eigenaardig is tevens dat men een ruiter, aan het hoofd van de stoet die op dit laatste schilderij naar de Calvarieberg trekt, terugvindt op de Utrechtse *Calvarie*[9].

Wegens de boven beschreven gelijkenissen opperde D.G. Carter reeds de veronderstelling dat het getijdenboek van Maria van Vronensteyn en de twee vermelde Utrechtse schilderijen tot stand gekomen zijn in hetzelfde atelier. Deze werkplaats zou over meer dan één model naar Eyckiaans werk hebben beschikt[10]. Het is hier niet de plaats om dieper op de beschreven fenomenen in te gaan. Het ziet er alleen naar uit dat zowel de Utrechtse schilders als de miniaturisten hebben gebruik gemaakt van voorbeelden, ontleend aan werk van van Eyck of uit zijn omgeving. Een invloed van de artistieke produktie uit de Zuidelijke Nederlanden in het Utrechtse was overigens rond die tijd niet zo uitzonderlijk. Merken we hierbij nog op dat ook in het marginaal decor van het Vronensteyn-*horarium* (o.m. bij de drolerieën) invloed van de Vlaamse miniatuurkunst te bespeuren is[11].

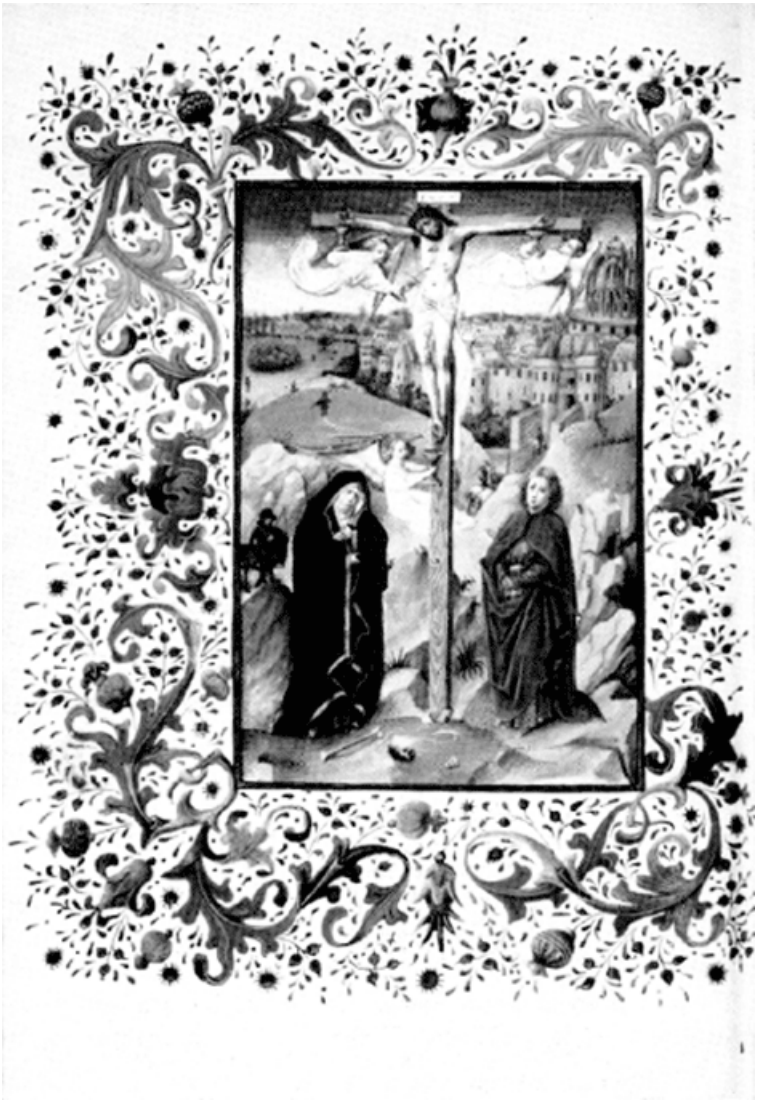
Bovenstaande voorbeelden werpen reeds enig licht op de werkwijze van de verluchters van het hier behandelde getijdenboek. In dit verband dient tenslotte bijzondere aandacht besteed aan een relatie die tot op heden onopgemerkt is gebleven. Een aantal gehistorieerde initialen werden versierd met taferelen uit het Oude Testament, bedoeld als prefiguren of voorafbeeldingen betreffende gebeurtenissen uit het Nieuwe Verbond[12]. Merkwaardig is nu dat

9 Idem, *art. cit.*, p. 16, fig. 20-22.

10 Idem, *art. cit.*, p. 21. - Zie verder M. Smeyers, *Het Turijns-Milanees getijdenboek...*, *o.c.*, dl. I, p. 934 e.v.

11 L.M.J. Delaissé, 'Le livre d'heures...', *art. cit.*, p. 244.

12 Ook in het marginaal decor van een der bladgrote miniaturen is van de typologie gebruik gemaakt: bij het tafereel van de Graflegging (fol. 67vo) bemerkt men in de rand Jonas die door de walvis wordt opgeslokt.



AFB. 1. *Maria en Sint-Jan onder het Kruis*. Miniatuur uit het getijdenboek van Maria van Vronensteyn (Brussel, Kon. Bibliotheek, Hs. II 7619, fol. 123vo)

AFB. 2. *Abner door Joab gedood*
a. Uit *Biblia pauperum* (blokboekeditie)

b. Initiaal uit het getijdenboek van Maria van Vronensteyn (fol. 124)

deze alle haast letterlijk overeenkomen met een aantal scènes uit een der latijnse blokboekedities in 40 bladen van de *Biblia pauperum*[13]. Ziehier de beschrijving van deze reeks[14].

De getijden van de H. Geest vangen aan met een bladgrote miniatuur met de Nederdaling van de H. Geest op Sinksen (fol. 73vo). Op de naastliggende bladzijde opent de tekst met een initiaal waarin het offer van de profeet Elias is voorgesteld[15]: het hout onder het offerdier wordt dank zij het gebed van de ziener door vuur uit de hemel aangestoken. Hetzelfde tafereel prijkt in de Armenbijbel als prefiguur bij het Pinkstergebeuren. Op de miniatuur en in het blokboek bemerkt men telkens het brandende dier op een altaar, geplaatst op een rotsachtige heuvel. Rechts en links op het voorplan kijken diverse personages verwonderd naar het mirakel. De miniaturist schilderde links vooraan de profeet Elias in een lang gewaad en met een punthoed. In het blokboek daarentegen draagt deze figuur de pij van een Karmeliet. Dit houdt verband met het feit dat dit gebeuren zich afspeelde op de berg Karmel en een oude legende beschouwt Elias zelfs als de stichter der Karmelieten. De verluchter heeft blijkbaar de aanwezigheid van deze man in monnikspij niet begrepen.

Een Calvarietafereel gaat de getijden van het H. Kruis vooraf (fol. 123vo) (afb. 1). De diverse uren vangen aan met een grote initiaal, telkens gehistorieerd met een prefiguur in verband met de passie. Iconografisch beschouwd is dergelijke illustratie bij de Kruisgetijden eerder uitzonderlijk. Als eerste werd Joab afgebeeld wijl hij Abner doodt (fol. 124), een scène in de Armenbijbel

13 Er bestaat ook een blokboekeditie in 50 bladen (zie W.L. Schreiber, *Biblia pauperum. Nach dem einzigen Exemplare in 50 Darstellungen*, ed. P. Heitz, Straatsburg, 1903); het betreft hier een kopie van de uitgave in 40 bladen, evenwel uitgebreid en met talrijke varianten (o.m. in de kledij, toevoegingen van personages, banderollen, enz.). Deze uitgave kwam ca. 1475-1480 tot stand. Het weze opgemerkt dat de gehistorieerde initialen grotere afwijkingen vertonen wanneer men ze vergelijkt met de uitgave in 50 bladen dan met die in 40.

14 Voor de vergelijking gebruikten we de facsimile-editie van H. Th. Musper, *Die Urausgabe der holländischen Apocalypse und Biblia pauperum*, München, 1961.

15 En niet de Aanbidding van het gouden kalf, zoals verondersteld door L.M.J. Delaissé, ‘Le livre d'heures...’, *art. cit.*, p. 234 en A. Brounts, *art. cit.*, p. 554.

geplaatst bij het Verraad van Judas (afb. 2). Fysionomie en houding der hoofdpersonages is identiek; alleen de archaïstisch aandoende gekartelde mantel van Joab is op de miniatuur achterwege gelaten. Ook de stad op de rotsen vormt in de twee gevallen de achtergrond. De miniaturist voegde enkele toekijkende lieden toe, zonder echter met de juiste verhoudingen der compositie rekening te houden.

Enkele bladzijden verder in het handschrift verschijnt Jezabel die de profeet Elias met de dood bedreigt (fol. 126vo). Het thema vindt men in het blokboek terug naast de voorstelling van Pilatus die zich de handen wast (afb. 3). De gelijkenis van Jezabel en Elias op de beide afbeeldingen is wel zeer frappant, waarbij ook de met een drielobbige overhuiving versierde troonzetel van de vorstin opvalt. De verluchter slaagde er echter niet in de constructie van dit meubel op een verantwoorde wijze weer te geven. Op de houtsnede is het voorval gesitueerd in een interieur, op de miniatuur daarentegen speelt het zich op onlogische wijze in een open landschap af.

De bespotting van de dronken Noach door zijn zonen komt vervolgens aan de beurt (fol. 128). Het onderwerp wordt in de *Biblia pauperum* met de Bespotting van Christus in verband gebracht (afb. 4). De gelijkenis tussen houtsnede en initiaal is hier buitengewoon groot; zelfs de sterk gestileerde wijnstokken werden door de verluchter op een identieke en weinig picturale wijze weergegeven.

Isaac beladen met hout op weg naar de offerplaats geldt in de Armenbijbel als prefiguur voor de Kruisdraging. In het *horarium* opent het tafereel de tekst op fol. 130 (afb. 5). Abraham met een brandende toorts en een stok in de handen en de kleine Isaac met een houtbussel op de schouder zijn op beide voorstellingen weerom nauw verwant. De miniaturist heeft alleen de lange mantel van de vader ingekort. De insnijding onderaan is echter in de twee gevallen aanwezig. Het blokvormige altaar op de rotshoogte en de ram bevinden zich op houtsnede en miniatuur op dezelfde plaats.

Op een der volgende bladzijden van het getijdenboek is de oprichting van de koperen slang geschilderd (fol. 131vo); in de *Biblia pauperum* behoort het thema bij de Kruisiging. Ook hier is de overeenkomst weer verrassend groot. Mozes, omringd door een

AFB. 3. *Jezabel overweegt de profeet Elias te doden*
a. Uit *Biblia pauperum* (blokboekeditie)

AFB. 3. *Jezabel overweegt de profeet Elias te doden*
b. Initiaal uit het getijdenboek van Maria van Vronensteyn (fol. 126vo)

AFB. 4. *Noach wordt om zijn naaktheid bespot*
a. Uit *Biblia pauperum* (blokboekeditie)

b. Initiaal uit het getijdenboek van Maria van Vronensteyn (fol. 128)

AFB. 5. *Abraham en Isaac op weg naar de offerplaats*
a. Uit *Biblia pauperum* (blokboekeditie)

b. Initiaal uit het getijdenboek van Maria van Vronensteyn (fol. 130)

AFB. 6. *Jozef door zijn broeders in een waterput geworpen*
a. Uit *Biblia pauperum* (blokboekeditie)

b. Initiaal uit het getijdenboek van Maria van Vronensteyn (fol. 133)

groep Joden wijst met de ene hand naar het in brons gegoten kruipdier links op de heuvel, terwijl hij in de andere een staf houdt. Op de voorgrond worden twee mannen door heftig kronkelende slangen aangevallen.

Als aanvang bij het volgende onderdeel der Kruisgetijden prijkt de kleine Jozef, door zijn broers in een put geworpen (fol. 133), in het blokboek een voorafbeelding van Christus' graflegging (afb. 6). In de initiaal is het aantal broers vermeerderd, maar hun halfcirkelvormige opstelling rond de put is in handschrift en druk gelijk. Opvallend is de aanwezigheid, in het midden achteraan, van de man met een grote hoed die zich vooroverbuigt en zich inspant om het touw waarmee Jozef wordt neergelaten tegen te houden. Een der uiteinden van de koord heeft hij over zijn rechterschouder geworpen. Ook de waterput met het kleine bekken is op beide taferelen identiek.

In de laatste initiaal van de reeks wordt Jonas in zee geworpen en door een walvis opgeslokt (fol. 136). In de *Biblia pauperum* vormt dit onderwerp als prefiguur bij de Graflegging pendant met de zoëven beschreven gebeurtenis. In de twee afbeeldingen duikt het monster uit de zee op en spert zijn muil wijd open naar Jonas die door de bootslui overboord wordt geworpen. De gelijkenis tussen houtsnede en miniatuur - men lette ook op de vorm van het schip - is ook hier weer onmiskenbaar.

Na de beschrijving van de aanvangsletters en hun vergelijking met de illustraties uit de xylografische druk, rijst de vraag naar de wijze van afhankelijkheid. Heeft de verluchter naar de houtsneden gewerkt of had hij eerder dezelfde manuscripte versie van de Armenbijbel voor ogen die gebezigd werd door de artiest die de blokboekuitgave verzorgde? Het is immers duidelijk dat deze editie voortgaat op een met de hand geschreven en verlucht prototype.

Wij menen de eerste veronderstelling te mogen onderschrijven en wel om volgende reden. Bij de vergelijking van de initialen met de illustraties uit het blokboek werd vastgesteld dat de eerste een aantal afwijkingen en zelfs onnauwkeurigheden bevatten. Enkele minder geslaagde details in sommige composities zijn mogelijk te wijten aan het feit dat de miniaturist hier een voorbeeld van groter

formaat diende over te brengen in een ruimte van kleinere afmetingen, of dat hij ze volgens eigen vinding aan een bestaand model toevoegde. Dat dit laatste te vereenzelvigen is met de blokboekeditie volgt uit een vaststelling van stijlkritische aard. De acht beschreven initialen zijn alle van dezelfde hand, door Delaissé Meester C genoemd, een artiest die in de codex geen andere miniaturen schijnt te hebben aangebracht. De genoemde geleerde, die van de beschreven relatie tussen miniaturen en blokboek niet op de hoogte was, noemde als kenmerkend voor de stijl van Meester C een zware techniek, het gebruik van donkere lijnen om in de aangezichten de trekken te beklemtonen en het eigenaardige compositieschema, waarbij de kunstenaar alle figuren op het voorplan schilderde wijl het landschap er zonder harmonische overgang werd achter geplaatst. Het is o.i. duidelijk dat deze specifieke stijlkenmerken alle kunnen verklaard worden door ontlening aan de gedrukte *Biblia pauperum*; hierin wordt immers slechts met een grafische en lineaire techniek gewerkt en de composities vertonen er - ook in de talrijke illustraties die niet door de verluchter werden gekopieerd - volkomen dezelfde karakteristiek zoals ze door Delaissé in de gehistorieerde initialen werd opgemerkt.

Uit het voorgaande volgt dat men voorzichtig moet zijn bij de beoordeling van de artistieke kwaliteit van Meester C. Bepaalde stijlelementen kunnen te wijten zijn aan de eigen techniek van het gebruikte model. Zelfs kan de vraag gesteld of de door Delaissé geïsoleerde Hand C niet mag geïdentificeerd worden met een der overige miniaturisten die aan het *horarium* hebben meegewerkt, doch wiens stijl in de besproken initialen, juist wegens het slaafs kopiëren van modellen, een ander uitzicht biedt.

Hierbij aansluitend kan er de aandacht op gevestigd worden dat het aanwenden van houtsneden als model, in het atelier van het getijdenboek van Maria van Vronensteyn ruimere toepassing vinden zou. In de tweedelige Weense Bijbel, in dezelfde werkplaats verlucht, komt een ontlening voor aan de titelprent van het blokboek *Exercitium super Pater Noster*[16]. Dit laatste werk werd gedrukt

16 Cfr. G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, dl. I, Den Haag, 1936, p. 538-539 en fig. 298-299.

in Brabant ca. 1460; de bedoelde miniatuur werd omstreeks 1465 geschilderd.

Indien aanvaard wordt dat de blokboekeditie van de Armenbijbel als model voor een aantal miniaturen in het getijdenboek van Maria van Vronensteyn heeft voorgelegen, dienen hieruit verdere conclusies getrokken. Een eerste bemerking houdt verband met de lokalisatie van de drukplaats van de *Biblia pauperum*, een probleem dat de specialisten steeds veel kopbrekens heeft bezorgd en nog steeds niet definitief werd opgelost. Het ontstaan in Noord-Nederland wordt nochtans als zeer waarschijnlijk beschouwd[17]. De vroege kopie in een Utrechts *horarium* zou de veronderstelde lokalisatie kunnen staven, al moet men hier voorzichtig zijn met een overhaaste conclusie[18].

Een ander besluit houdt verband met de relatieve datering van *horarium* en blokboek. Zoals gezegd is de aanwezigheid van de datum 1460 in een tabel voor het bepalen van de zondagsletter[19] van doorslaggevende betekenis geweest in verband met de datering van het handschrift. Indien men hieraan vasthoudt, moet het blokboek vanzelfsprekend vóór die datum zijn gedrukt. Volgens de opvatting van H.Th. Musper e.a. was dit inderdaad het geval. Deze geleerde situeerde de druk tussen 1430 en 1440[20]. Anderen daarentegen stelden een latere datering voor en vooral op basis van de watermerken in het papier waarop de blokboekeditie was gedrukt, kwam men tot meer nauwkeurige gegevens: verscheidene bewaarde

17 Cfr. (Tentoonstellingscatalogus) *De vijfhonderdste verjaring van de boekdrukkunst in de Nederlanden*, Brussel, 1973, p. 79-80.

18 De *Biblia pauperum* werd b.v. ook als modelboek gebruikt door de Leuvense beeldsnijder Joes Beyaert, wanneer hij in 1468 de gewelfconsoles van het Schepenzaaltje in het stadhuis te Leuven van sculptuur moest voorzien. - De marginale illustratie in het z.g. getijdenboek van Jacoba van Beieren (Privécollectie, Bressesur-Grosne [Saône-et-Loire]) gaat eveneens terug op de Armenbijbel. Deze codex werd ca. 1470-80 in een Frans atelier verlucht (cfr. M. Smeyers, *Het Turijns-Milanees getijdenboek...*, *o.c.*, dl. II, p. II e.v.).

19 De tabel bevindt zich op een dubbel blad, vóór de eerste katern ingeplakt. Volgens L.M.J. Delaissé, 'Le livre d'heures...', *art. cit.*, p. 232, is deze inlassing nochtans gelijktijdig met het ontstaan van het handschrift.

20 *Die Urausgabe...*, *o.c.* - (E. Soltész), *Biblia pauperum. Die vierzigblättrige Armenbibel in der Bibliothek der Erzdiözese Esztergom*, Budapest, 1967, p. XIX en XXIII plaatst het ontstaan vóór 1450.

exemplaren schijnen aldus ontstaan te zijn tussen 1462 en 1466. Vóór 1462 kan de editie bezwaarlijk het licht hebben gezien[21].

Uitgaande van dit gegeven moet de versiering van het getijdenboek van Maria van Vronensteyn, of althans van een gedeelte ervan, iets jonger gedateerd worden en na 1462 worden geplaatst. Het is bijgevolg zeer waarschijnlijk dat de in de codex aanwezige datum 1460 enkel slaat op de vroegste fase van de totstandkoming van dit getijdenboek, nl. op de kopieerarbeid. De versiering werd dan pas in de loop der volgende jaren aanbesteed en gerealiseerd.

De *Biblia pauperum* was aanvankelijk, als theologisch en catechetisch verantwoord traktaat, bedoeld tot stichting van bepaalde categorieën van geestelijken. De blokboekuitgave bracht het werk in het bereik van vele vrome lezers, maar ook kunstenaars hebben er dankbaar gebruik van gemaakt en het als een soort modelboek in hun ateliers een plaats gegeven. Het is overigens een opvallend verschijnsel dat het hernieuwd succes van het typologisch symbolisme in diverse takken van de kunst tijdens de late middeleeuwen, voor een groot deel aan de uitgave in druk van de Armenbijbel, waarbij tevens die van de *Speculum humanae salvationis* dient gevoegd, te danken is.

Een der verluchters van het getijdenboek van Maria van Vronensteyn, geplaatst voor de opdracht een aantal initialen te historiëren, week af van het gewone programma waarbij de Kruisgetijden met passietaferelen worden geïllustreerd en gaf de voorkeur aan de typologie. Hij greep hiervoor naar een blokboek dat hem niet alleen de onderwerpen aan de hand deed, maar hem ook de modellen verschafte die hij rechtstreeks nabootste. Deze afhankelijkheid had zijn invloed op de stilistische uitwerking van de miniaturen. De relatie met het blokboek draagt bijgevolg bij tot een juistere waardering en tevens tot een meer precieze datering van dit merkwaardige getijdenboek.

21 A. Stevenson (volgens A.G. Thomas, *Alte Buchkunst*, Stuttgart, s.d., p. 55) dateert de diverse exemplaren van de blokboekeditie, op basis van de watermerken, tussen 1462 en 1466. - Cfr. ook W.L. Schreiber, *o.c.*, p. 35: na 1463; V. Scholderer, bespreking van het werk van H.Th. Musper, in *The library*, 5e reeks, 78, 1963, p. 145-147: tussen 1460 en 1470.

L'influence de l'édition xylographique de la biblia pauperum sur le livre d'heures de Maria van Vronensteyn

Le Livre d'Heures de Maria van Vronensteyn (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II 7619) est connu depuis longtemps des spécialistes de miniatures qui louent la grande qualité de sa luxueuse décoration. Sur la base de caractères de style et d'indications concrètes dans le codex même, on admet qu'il est issu d'un atelier d'Utrecht vers 1460. Quatre miniaturistes y ont collaboré. Il est remarquable de constater que plusieurs illustrations imitent des modèles existants, entre autres des peintures de l'entourage de Jan van Eyck ou de maîtres d'Utrecht. Un phénomène particulier mérite spécialement notre attention. Les initiales historiées des heures de la S. Croix et du S. Esprit représentent des événements de l'Ancien Testament et ceux-ci correspondent tous presque littéralement aux mêmes sujets d'un des incunables xylographiques latins de la *Biblia Pauperum* (édition de 40 feuilles). Il ne fait pas de doute que l'enlumineur a eu devant les yeux les gravures sur bois. On peut le constater tout d'abord aux écarts et inexactitudes du miniaturiste à l'égard du modèle. Ensuite on peut le déduire aussi des caractères de style spécifiques de ces initiales qui d'ailleurs ne correspondent pas tout à fait à ceux des autres miniatures du livre d'heures.

Le phénomène décrit est important pour la datation du livre d'heures de Maria van Vronensteyn. Étant donné que l'édition en question de la *Biblia Pauperum* peut difficilement avoir vu le jour avant 1462, l'enluminure de l'horaire, ou du moins d'une partie, doit être placée avant cette date. Le fait que l'incunable xylographique cité ait été employé très vite déjà après l'édition dans un atelier d'enlumineurs d'Utrecht pourrait signifier que cette impression est née dans les Pays-Bas septentrionaux.

Dans plusieurs autres oeuvres d'art, l'influence des illustrations de la *Biblia Pauperum* est décelable. Ce livre, conçu en fait comme un traité théologique et catéchistique, a donc très rapidement été employé par les artistes comme modèle. Nul doute que cela a contribué à une renaissance du symbolisme typologique dans l'art à partir des dernières décennies du 15e siècle.

‘De overgang van het mensdom van het oude verbond naar het nieuwe’
Een Brussels wandtapijt uit de 16e eeuw ontstaan onder invloed van de Lutherse ikonografie en prentkunst

door Jan-Karel Steppe
(Leuven)

Prenten zijn in de loop van de kunstgeschiedenis dikwijls een belangrijke inspiratiebron geweest voor schilders en andere figuratieve kunstenaars. Reeds vanaf de tijd van de laat-gotiek, toen prenten meer en meer verspreiding begonnen te vinden, doet dit fenomeen zich voor. Kunstenaars maken gebruik van blokboeken versierd met houtsneden zoals de *Bijbel der armen*, de *Spiegel van de menselijke behoudenis*, geïllustreerde *Levens des Heren*, heiligenlevens en van prenten voorziene kronieken. In feite zetten zij hier een traditie voort die opklimt tot de verluchte handschriften. Lutz en Perdrizet hebben aangetoond welke grote invloed de verluchte *Spiegels van de menselijke behoudenis*, de voorlopers van de gedrukte exemplaren, uitgeoefend hebben in de Elzas en elders[1]. Op het einde van de 15e eeuw en in de eerste decennia van de 16e zijn bij ons in de Nederlanden de Duitse prenten, o.a. deze van een Meister E.S., van Martin Schongauer, en vooral deze van Albrecht Dürer en andere Duitse vroeg-renaissancisten fel in trek. De bijdrage van de Italiaanse prenten - men denke hier aan een Marc

1 J. Lutz en P. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis. Texte critique. Traduction inédite de Jean Miélot* (1448). *Les sources et l'influence iconographique*, *principalement sur l'art alsacien du XIVe siècle*, 4 dln., Mulhouse, 1907-1909.

Antonio Raimondi en aan de bladen van de Italiaanse ornamentstekers - is van uitzonderlijk belang geweest voor de verspreiding van de Renaissance in onze gewesten.

De Brusselse anonieme meester die de buitenluiken van de triptiek van Melbourne schilderde, maakte gebruik van een prent van Schongauer[2]. Zijn tijdgenoot, de Meester van de Brugse Passietaferelen van ca. 1500, deed beroep op gravures van dezelfde kunstenaar en daarnaast ook op het werk van Dürer[3]. Verscheidene onder onze vroeg-renaissancistische schilders - o.a. een Jan Gossart en een Barend van Orley - hebben zich geïnspireerd op het prentwerk van deze laatste. Dürers bezoek aan de Nederlanden in 1520-21 heeft de verspreiding van zijn prenten in de Lage Landen fel bevorderd[4]. Op het groot belang van de prentkunst als repertorium voor de schilders in een belangrijk artistiek centrum als Lyon, werd onlangs nog gewezen door M. Roques in haar werk over de Nederlandse invloed op de schilderkunst in het Zuid-Westen van Frankrijk[5].

Ook op het domein van de beeldhouwkunst is hetzelfde verschijnsel vast te stellen. H. Wilm geeft hiervan in zijn werk *Die gotische Holzfigur* enkele typische voorbeelden aan waarbij gebruik gemaakt werd van prenten van de Meister E.S., Martin Schongauer, Albrecht Dürer en Lucas Cranach de Oude[6]. Prenten werden ook bij ons nagevolgd door beeldsnijders en kleinstekers die werkten aan de versiering van de vele altaarretabels, sacramentshuizen, koordoksalen en koorbanken welke omstreeks 1500 in zo grote getale in de Zuidelijke Nederlanden onstonden. Verband met prenten of geïllustreerd drukwerk is in verscheidene gevallen aan

2 U. Hoff en M. Davies, *The National Gallery of Victoria*, *Melbourne*, (*Les Primitifs Flamands*, I, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 12), Brussel, 1971, p. 9 en 19.

3 Cat. tentoonstelling *Anonieme Vlaamse Primitieven*, Brugge, 1966, nr. 26, p. 72 en nr. 28, p. 74; H. de Moriane, 'Le Maître de 1500' in *Connaissance des arts*, 1969, nr. 208, p. 72 e.v.

4 J. Hell, *Dürers Wirkung auf die Niederländische Kunst seiner Zeit*, Den Haag, 1931, p. 59 e.v.

5 M. Roques, *Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France*, *XIV*e, *XVe et XVIe siècles*, Bordeaux, 1963, p. 122-125.

6 Stuttgart, 1940, p. 14-15, en afb. 43-55.

te wijzen. Houtsneden als deze welke voorkomen in het Brabantse *Spirituale Pomerium*[7] of in het door Geeraert Leeu te Antwerpen in 1487 uitgegeven *Leven ons Heeren*, zijn zeker voor vele van deze anonieme schilders en beeldsnijders een dankbaar inspiratie-materiaal geweest. En is het niet dikwijls langs deze prenten om dat de thematiek en de stijl van schilders als Rogier van der Weyden en Dierik Bouts zich hebben opgedrongen aan de andere takken van de beeldende kunst. Verwijzen we hier naar de reliëfs op de oostelijke wangen van de koorbanken te Aarschot (lagere bankenrij) die zeer waarschijnlijk naar prenten werden uitgevoerd[8].

De Luthersgezinde beeldsnijder Jan Beyaert die in 1543 te Leuven met andere geloofsgenoten gerechtelijk werd vervolgd antwoordde op de aantijging dat hij vele prenten met afbeeldingen uit het Evangelie in zijn bezit had, het volgende: *Ende allen de printe daer de evangelien met figueren op geprint zyn*, *heeft hy oft zyn huysvrouwe gecocht*, *omdat daer vreempde personagiën op geprint staen*, *die hy conterfeyt op suete steenen ende op 't hout*, *om zyn broot daeraen te winnen*[9].

De miniatuurkunst levert ons eveneens treffende voorbeelden van het gebruik van prentenmateriaal door de boekverluchters. Onze medewerker, de heer M. Smeyers, en onze oud-student, de heer L. Smets, bespreken hiervan een paar typische gevallen in het hier voorliggend nummer van *De Gulden Passer.* In het ene geval gaat het om onmiddellijke afhankelijkheid van houtsneden uit de *Bijbel der armen*[10] en in het tweede om het kopiëren van voorstellingen uit de *Weltchronik* van Hartmann Schedel[11]. De Brugse verluchter Simon Bening bootst in het Gebedenboek van Albrecht

7 L. Lebeer, *De geest van de graveerkunst in de XVe eeuw*, (Diest, 1945), p. 46 en pl. 11.
8 J.K. Steppe, M. Smeyers en J. Lauwerys, *Een wereld van vroomheid en satire. Laatgotische koorbanken in Vlaanderen*, Kasterlee, 1973, p. 179.
9 *Mémoires de Francisco de Enzinas*, ed. Ch.A. Campan, dl. II, Brussel, 1862, p. 416.
10 M. Smeyers, *De invloed der blokboekeditie van de Biblia pauperum op het getijdenboek van Maria van Vronensteyn.*
11 L. Smets, *De invloed van de gravures uit Hartmann Schedels' Wereldkroniek op de miniatuurkunst. Bijdrage tot de studie van de verluchte handschriften uit de librye van Rafaël Mercatel.*

van Brandenburg - een handschrift dat onstond naar een gedrukt exemplaar dat in 1521 te Augsburg het licht zag - houtsneden na[12].

Onder de prenten die in de 16e eeuw het grootste succes kenden komen, zoals reeds gezegd, deze van Dürer op de eerste plaats. Vooral zijn grote reeksen zoals de Passie van Christus, het Leven van Maria en de Apocalypse hebben een zeer grote invloed uitgeoefend. De laatste suite, uitgevoerd in 1496-98, heeft, zoals E. Mâle het kernachtig uitdrukte, aan de illustratie van het Boek van de Openbaring haar vorm gegeven die zij gedurende de gehele 16e eeuw zou blijven bewaren[13]. Zij ligt ten grondslag aan de latere Duitse prentsuite van de Apocalypse (o.a. deze van het Wittenbergse Nieuwe Testament van 1522)[14], wordt gebruikt door beeldsnijders[15], glasschilders en ontwerpers van patronen voor glasramen (Dirick Vellert[16], en de Franse brandglazen in de 16e eeuw[17]) en tenslotte ook van tapijtontwerpers. De befaamde suite van de Apocalypse die thans opgehangen is in het *Valle de los Caïdos* bij Madrid en waarvoor Barend van Orley waarschijnlijk de kartons ontwierp, gaat voor het grootste deel op Dürer terug[18]. Het prentwerk van de Duitse meester werd trouwens in het begin van de 16e eeuw nog meer gebruikt door tapijtontwerpers en kartonschilders. Vermelden wij hier een Brussels wandtapijt met de voorstelling van Christus in de Olijfhof, op een achtergrond van

12 F. Winkler, ‘Das Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg, aus der Sammlung Ludwig, Aachen’, in *Aachener Kunstblätter*, 23-24, 1962, p. 7-107; U. Steinmann, ‘Das Andachts-Gebetbuch vom Leiden Christi des Kardinals Albrecht von Brandenburg’ in *Aachener Kunstblätter*, 29, 1964, p. 139-140.

13 E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Parijs, 1925 (3e ed.), p. 443.

14 *Lucas Cranach d.Ä. Das gesamte graphische Werk*, met inl. van J. Jahn, München, 1972, p. 717-746.

15 H. Wilm, *Die gotische Holzfigur*, Stuttgart, 1940, afb. 48-49.

16 J. Held, *op. cit.*, afb. V, 1; M. Serullaz, ‘Les dessins de l'Apocalypse de Dirck Vellert, dit le ‘Maître à l'étoile’ in *La gloire de Dürer*, (*Actes et colloques de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Nice*, 13), Parijs, 1974, p. 218 en pl. XXX.

17 E. Mâle, *op. cit.*, p. 450-456.

18 M. Crick-Kuntziger, ‘Bernard van Orley et le décor mural en tapisserie’ in *Bernard van Orley. 1488-154*1, Brussel, 1943, p. 84; idem, *Bernard van Orley*, *Apocalypse*, *(Ars Europeae)*, Antwerpen, 1956, p. 36-37.

AFB. 1. *De overgang van het mensdom van het Oude Verbond naar het Nieuwe.* Wandtapijt, Brussel, 1530-50 (Palencia, [Spanje], Kathedraal)

AFB. 2. Fragment van Afb. 1

bloemen en planten[19]. De figuren zijn ontleend aan de gelijknamige voorstelling uit de kleine Passie op koper van Dürer (1508), maar ze werden op het behangsel in spiegelbeeld weergegeven (gevolg van de basse-lissetechniek). Een prent van Dürer[20] diende eveneens tot voorbeeld voor de landsknecht afgebeeld op een ander wandtapijt, het *Vertrek voor de jacht*, een weefsel dat ontstond in de eerste jaren van de 16e eeuw (Doorniks of Frans atelier?) en waarvan twee exemplaren bekend zijn (Parijs, Clunymuseum en Chicago, The Art Institute)[21].

Een ander bekend voorbeeld van navolging van prenten in de tapijtkunst is dit van de suite uit het abdijkoor van La Chaise-Dieu (Frankrijk) en die zeer trouw een gedrukte *Bijbel der Armen* nabootst.

In de hiernavolgende bladzijden zouden we de aandacht willen vestigen op een ander wandtapijt dat ontstaan is in een Brussels atelier en waarvan de ikonografie zeer waarschijnlijk teruggaat op de prentkunst. Het geval vertoont ook een kultuurhistorisch aspect: het is een voorbeeld van de inspiratie van Lutherse motieven in de Zuidnederlandse kunst van de 16e eeuw.

***

Het behangsel in kwestie wordt bewaard in de kathedraal van Palencia (Spanje) (afb. 1). Het stelt voor: *de Overgang van het mensdom van het Oude Verbond naar het Nieuwe*, of *de Rechtvaardiging van de zondige mens door het geloof in Christus.* De afmetingen bedragen 270 × 265 cm.[22]. Het weefsel is van fijne kwaliteit: 7 tot 8 kettingdraden per cm. De brede florale boord (30 cm. en 4 cm. voor de smalle buitenrand) is de opvolger van de typische van

19 K. Bauch, ‘Albert Dürer et les artistes’ in *La gloire de Dürer*, (*Actes et colloques... de Nice*, 13), Parijs, 1974, p. 95 en pl. XXXVII, 53 a en b.

20 Vijf landsknechten en een Turkse ruiter (ca. 1495), afgebeeld in *Albrecht Dürer*, *1471 bis 1528*, met inl. van W. Huett, dl. II, München, 1970, nr. 1924.

21 P. Verlet en medew., *Le grand livre de la tapisserie*, Parijs, 1965, p. 70-71; S. Schneebalg-Perelman, ‘La Dame à la licorne’ a été tissée à Bruxelles’ in *Gazette des Beaux-Arts*, nr. 1186, 1967, p. 270.

22 E. Garcia, ‘Los tapices de la catedral de Palencia’ in *Universidad de Valladolid. Facultad de Historia. Boletin del Seminario de estudios de arte y arqueología*, XVI, 1950, p. 143-146.

Orley-boorden uit de jaren 1525-1535. De stijl van de figuren verwijst naar het tweede kwart van de 16e eeuw. Waarschijnlijk ontstond het behangsel in de jaren 1530-1550. De boord rechts onderaan vertoont het stadsmerk van Brussel, de dubbele B met tussen beide letters het blazoen van de Zennestad. Hiermee is de Brusselse oorsprong van het behangsel bewezen en hieruit blijkt ook dat het zeker niet vroeger dan 1528 kan ontstaan zijn, het jaar waarin het aanbrengen van dit stadsmerk werd verplicht gemaakt door de Brusselse stadsmagistraat. Op het eerste gezicht blijkt het tapijt geen wevers- of handelaarsmerk te dragen. Bij nader toezien ontdekt men evenwel in de smalle blauwe boord van de linkerhoek onderaan de resten van een teken waarin wij een cirkel menen te herkennen doorstreept met een St.-Andrieskruis[23]. Indien onze identificatie juist is, betreft het hier een merkteken dat ook voorkomt op twee belangrijke suites bewaard in de Nationale Verzameling van Oostenrijk te Wenen: de *Geschiedenis van Abraham* en de *Heldendaden van Joâo de Castro*, *onderkoning van Portugees Indië*[24]. Beide laatste tapijtreeksen worden op stilistische gronden eveneens gedateerd van ca. het midden van de 16e eeuw. Op de Abrahamsuite komt trouwens, zoals M. Crick-Kuntziger opmerkt, het jaartal 1550 (in spiegelbeeld) voor[25]. Nu heeft dezelfde auteur kunnen opmaken uit een document van 1610 dat het merkteken in kwestie dit zou zijn van de Brusselse tapijtwever Hendrik de Neve. Vermits deze tapissier eerst het levenslicht zag in 1577, kunnen de met zijn merkteken gesigneerde behangsels ten vroegste op het einde van de 16e eeuw ontstaan zijn[26]. De twee Weense reeksen zouden dus latere heruitgaven zijn van suites die gecreëerd werden in het tweede derde of omstreeks het midden van de 16e eeuw. Ook M. Jarry

23 Afgebeeld bij H. Goebel, *Wandteppiche*, I, *Die Niederlande*, band I, Leipzig, 1923, afb. merktekens pl. 6; W.G. Thomson, *A history of tapestry...*, London, 1930 (2e ed.), p. 506, nr. 196; D. Heinz, *Europäische Wandteppiche*, Braunschweig, 1963, p. 338.

24 E. Ritter von Birk, 'Inventar der im Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins' in *Jahrbuch Wien*, I, 1883, p. 213-248, reeksen II en XXII; cfr. ook. L. Baldass, *Die Wiener Gobelinsammlung*, Wenen, 1920; L. Keil, *As tapeçarias de D. Joâo de Castro*, Lissabon, 1928.

25 'Marques et signatures de tapissiers bruxellois' uittr. *Annales de la Soc. roy. d'archéologie de Bruxelles*, XL, 1936, p. 17.

26 *Ibidem.*, p. 16-17.

ziet in de reeks van Joâo de Castro een re-editie van het einde van de 16e eeuw en kent ze eveneens toe aan het Brussels atelier van Hendrik de Neve[27]. Jonkvrouw G.T. Van Ysselsteyn ziet er een produkt in uit het Oudenaardse milieu - wat we moeilijk kunnen onderschrijven - maar ook zij kan geen geloof hechten aan het auteurschap van Hendrik de Neve die, zoals ze terecht doet opmerken, eerst het levenslicht zag in 1577[28].

Ons lijkt het alleszins bevreemdend dat een suite die blijkbaar slechts belang had voor een bepaald persoon of voor een bepaalde familie, ruim vijftig jaar later een tweede maal zou op het getouw gelegd zijn. Is het merkteken dat M. Crick-Kuntziger in het hogervermelde document van 1610 ontdekt heeft, het persoonlijk merk van Hendrik de Neve of betreft het een familiemerk dat reeds door zijn voorgangers werd gebruikt? In dit laatste geval zou de moeilijkheid welke zich voordoet bij het dateren van de twee Weense reeksen wegvallen en zou men niet hoeven te denken aan re-edities van oudere suites. Het behangsel van Palencia lijkt ons alleszins niet op het einde van de 16e eeuw ontstaan te zijn.

De inlichtingen die we betreffende dit tapijt terugvonden in het archief van de kathedraal, spreken deze late datering eveneens tegen. Het behangsel schijnt voor te komen in de inventaris van het tapijtbezit van de kathedraal in 1725 en wel onder de benaming van *Adam en Eva*[29]. De zondeval van Adam en Eva vormt inderdaad een belangrijk onderdeel van de theologische allegorie die in beeld gebracht is in het tapijt. Het behangsel blijkt verder te behoren tot een reeks die gewijd is aan het Oude Testament, en die volgens de inventaris van 1667 afgekocht werd van het Sint-Franciscus-klooster te Palencia[30]. Zij omvatte nog volgende onderwerpen: het offer van Caïn, de profeet Nathan, de koningin van Saba, het oordeel van Salomon, de geschiedenis van Urias, de opbouw van de tempel, de kroning van Salomon en de verering

27 *La tapisserie des origines à nos jours*, (Parijs, 1968), p. 148.
28 *Tapestry. The most expensive industry of the XVth and XVIth centuries*, Den Haag-Brussel, 1969, p. 140-142.
29 Palencia, Archief van de kathedraal, A. 1, L. VIII, fol. 274vo-275.
30 Palencia, Archief van de kathedraal, *Contaduría*: *Inventario de los bienes de la sachristia mayor de la Sancta Iglesia cathedral de Palencia. Año de 1667.*

van de heidense goden door deze laatste vorst. Uit de akten van het kapittel van de kathedraal blijkt dat er inderdaad op 11 maart 1581 besloten werd een reeks wandtapijten aan te kopen: *los tapizes de San Francisco*[31]. Hiermede lijkt wel bedoeld te zijn het oude klooster van Sint-Franciscus te Palencia, waarvan de kerk tot op heden bewaard is. Het behangsel zou dan zeker reeds vóór 1581 te Palencia aanwezig geweest zijn, wat opnieuw een datering van ca. het einde van de 16e eeuw uitsluit.

***

De allegorie die in dit wandtapijt is voorgesteld, vertolkt op treffende wijze de kerngedachte van de Lutherse leer over de rechtvaardiging van de zondige mens die niets gebaat was met de Oude Wet maar gered wordt door het geloof in Christus en zijn verlossende zoendood. Zoals we verder zullen aantonen gaat het hier om een allegorie die blijkbaar ontstond in de omgeving van Luther zelf te Wittenberg en die op treffende wijze de kernidee van de Hervorming en haar interpretatie van de Bijbelse heilsleer in beeld brengt.

Voor Luther is de tegenstelling Oude Wet - Nieuwe Wet van kapitaal belang. Het mensdom bevindt zich tussen een dubbele pool; zijn heil bestaat in de overgang, de *transitus*, zoals Luther het in zijn *Operationes in Psalmos* van 1519-1521 noemt, *de lege ad gratiam*, *de peccato ad iusticiam*, *de Mose ad Christum*[32]. De erfzonde heeft te diep ingegrepen in de mens. Luther vereenzelvigt zonde en begeerlijkheid en volgt hierbij de scholastieke traditie van een Petrus Lombardus[33]. De mens is volledig zondaar geworden en onwaardig om door eigen verdiensten het heil te verwerven. De

31 Palencia, Archief van de kathedraal, *Actas capitulares*, 1581-89 (= 1581, 11 maart).

32 M. Luther, *Operationes in psalmos*, 1519-21, uitg. Kritische Gesamtausgabe, dl. V., Weimar, 1892, p. 61 (geciteerd in E. Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Keulen, 1966, p. 140). Cfr. ook P. Bloch, art. *Typologie*, in E. Kirschbaum en W. Braunfels, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, dl. IV, Rome-Wenen, 1972, kol. 403: 'Die Konfrontierung von Gesetz und Gnade wird zu einem zentralen Thema der Reformation'.

33 J. Delumeau, *Naissance et affirmation de la Réforme*, (*Nouvelle Clio*, 30), Parijs, 1968, p. 80.

Wet van Mozes bracht hierin geen verandering. De werken van de Wet vermochten niet de zondige mens uit zijn tragische toestand te redden. Zij maakte de overtredingen nog talrijker en stortte de mens nog dieper in het ongeluk. De redding wordt ons gebracht door de nieuwe Adam, door Christus die mens is geworden uit de maagd Maria en door zijn kruisdood de verzoening heeft bewerkt met God. Door het geloof in Christus, de *sola fides*, en niet door de werken van de Wet worden wij gerechtvaardigd. God rekent in zijn barmhartigheid de mens die in wezen zondaar blijft, zijn schuld niet aan. De verlossing van het mensdom bestaat dus in het verlaten van de Oude Wet en het zich toekeren naar het Nieuwe Verbond, het rijk van de genade ons geschonken in de persoon van Christus die God tot het leven heeft opgewekt. De Wet van Mozes geeft de dode letter, Christus de levende Geest.

Vandaar bij Luther, zoals in zijn preek op het feest van Sint-Jan-de-Doper, de hartstochtelijke uitlatingen over de antithese tussen het Oude en het Nieuwe Testament: *Also ist in dem Gesetz der Tod*, *in Christo das Leben. Das Gesetz stötzet in die Hölle und tötet*, *Christus erhebt in den Himmel und macht lebendig...*; *Christus gibt den Geist*, *das Gesetz den Buchstaben*; *das Gesetz beschwert die Gewissen und gibt die Sünde. Christus erleuchtet das Gewissen und gibt die Gerechtichkeit*[34]. Het is dit grondthema dat het onderwerp vormt van het tapijt te Palencia en van de vele andere voorstellingen die van deze theologische allegorie het licht zagen in de 16e eeuw.

Achter deze opvatting van Luther staat voornamelijk de apostel Paulus en meer bepaald de brief aan de Romeinen. Men dient zich enkele zinsneden uit deze befaamde brief te herinneren om de voorstelling op het behangsel van Palencia ten volle te kunnen begrijpen. *Zoals door één mens de zonde in de wereld is gekomen en door de zonde de dood*, - zonde, dood en duivel zijn grondbegrippen voor Luther en zij zijn ook duidelijk benadrukt in het wandtapijt - *zo ook is de dood over alle mensen gekomen*, *omdat allen hebben gezondigd;... en toch heeft de dood geheerst van Adam af tot Moses toe... van Adam*, *die de voorafbeelding is van Hem*, *die komen moest;...*

34 Geciteerd in H. Dornik-Eger, *Albrecht Dürer und die Graphik der Reformationszeit*, (*Schriften der Bibliothek des Oesterreichischen Museums für angewandte Kunst*, 2), Wenen, 1969, p. 52.

en al heeft door de val van één de dood geheerst, *door die éne*, *veel heerlijker zullen zij*, *die de overvloed der genade en de gave der gerechtigheid ontvangen*, *in het leven heersen door Eén*, *door Jezus Christus* (Rom. 5, 12-17)[35]. *Toen kwam de Wet tussenbeide*, *om de overtreding nog talrijker te maken...* (Rom. 5, 20);*... maar toen het gebod was gekomen*, *leefde de zonde*, *ik echter stierf; en het gebod ten leven bleek voor mij een gebod tot de dood* (Rom. 7, 9-10). *Israël heeft gestreefd naar een wet der gerechtigheid*, *maar heeft die niet bereikt. Waarom*? *Omdat het niet uit geloof geschiedde*, *maar uit kracht van de werken* (Rom. 9, 31-32);*... wanneer ge belijdt met Uw mond dat Jezus de Heer is*, *en gelooft met Uw hart*, *dat God hem uit de doden heeft opgewekt*, *dan zult gij worden gered* (Rom. 10, 9);*... de wet van de Geest - een wet van leven in Christus Jezus - heeft U bevrijd van de wet van zonde en dood* (Rom. 8, 2). *Allen toch die door Gods Geest worden geleid zijn kinderen Gods* (Rom. 8, 14). Aan deze teksten uit de Romeinerbrief kan nog de uitspraak toegevoegd van Paulus in zijn eerste brief aan de Korintiërs (15, 20-26): *want omdat door één mens de dood is gekomen*, *daarom ook is door een mens de opstanding der doden; zoals allen immers sterven door hun gemeenschap met Adam*, *zo zullen ook allen door hun gemeenschap met Christus herleven;... en de dood is de laatste vijand die vernietigd wordt.*

De aandacht dient nog gevestigd op een drietal andere thema's die voorkomen in de Paulinische literatuur en die van belang zijn voor het verklaren van ons wandtapijt. In hoofdstuk 11 van de brief aan de Romeinen vergelijkt Paulus de joden met de takken van een tamme olijfboom die, uit hoofde van hun ongeloof, weggekapt zijn, terwijl de niet-joden, de heidenen die het geloof in Christus hebben aanvaard, de nieuwe wilde olijftakken zijn die op de oude tronk werden geënt. Dit beeld biedt enige gelijkenis met het thema van de dorre en de bloeiende boom of van de boom met dorre en levende takken, een motief dat opklimt tot het Oude Testament (Ez. 17, 24). Christus zelf spreekt van de *arbor bona et arbor mala* in de Bergrede (Mat. 7, 15-20). Dit beeld is fel verspreid in de christelijke literatuur en kunst. Het heeft allerlei betekenissen:

35 Deze en volgende teksten zijn ontleend aan de vert. van het Nieuwe Testament door het Petrus Canisiusgenootschap (1940).

de dorre boom is de boom van het kwaad, van de zonde en van de dood; de bloeiende boom, de boom van het goede, van de deugden en de verlossing.

Dikwijls duidt deze boomantithese de tegenstelling aan tussen het Oude en het Nieuwe Testament[36]. *Arbor mortis est Lex*, *arbor vitae est Evangelium seu Christus*, zegt Luther[37]. Een mooi voorbeeld van het gebruik van deze boomantithese in de kunst van de 16e eeuw in de Zuidelijke Nederlanden vindt men in de renaissancistische koorbanken van de Sint-Kwintenskerk te Hasselt. In een reliëf dat prijkt boven een van de hogere bankenrijen, is de antithese Oude Testament - Nieuwe Testament in beeld gebracht. Mozes verschijnt er met de tafels van de Wet en aan het uiteinde van dit tafereel prijkt een dorre boom. Aan de overzijde is Paulus afgebeeld met het zwaard in de hand. Dit is de zone van het Nieuwe Verbond: bloeiende planten schieten hier welig op en aan de uiterste buitenrand verrijst een groene palmboom.

Paulus heeft het ook meermaals over de figuur van Abraham die, omdat hij geloof schonk aan Gods belofte en hierdoor gerechtvaardigd werd, door de apostel tot de vader der gelovigen wordt uitgeroepen (Rom. 4, 11). In zijn brief aan de Galaten gaat Paulus verder op dit thema in. Hij bezweert de Galaten niet terug te keren tot de praktijken van de joodse eredienst. De joden zijn slaven: zij blijven onderworpen aan het juk van de wet; de christenen zijn vrije mensen: zij zijn vrijgekocht door Christus en hebben het ware kindschap Gods ontvangen; zij zijn de ware erfgenamen van de Belofte. Abraham had twee zonen, de ene, Ismaël, geboren uit Hagar de slavin, en de andere, Izaak, geboren uit Sarah, de vrije vrouw, en verwekt uit kracht der Belofte. Ismaël werd met zijn moeder door Abraham weggestuurd, en Izaak bleef achter als erfgenaam (Gal. 4, 31). Beide vrouwen met hun kinderen zijn weliswaar niet afgebeeld op het tapijt van Palencia, maar zij komen veel voor in andere versies van de dogmatische allegorie die aan dit behangsel ten grondslag ligt.

36 E. Guldan, *op. cit.*, p. 140; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, dl. I. Parijs, 1955, p. 132.

37 *In primum librum Mose enarrationes*, uitg. *Kritische Gesamtausgabe*, dl. XLII, Weimar, 1911, p. 174 (geciteerd bij E. Guldan, *op. cit.*, p. 140).

Met de figuren van beide vrouwen gaat in de Paulinische leer een ander motief samen dat wel van belang is voor de verklaring van dit wandtapijt. Het betreft de tegenstelling tussen de berg Sinaï en de berg Sion. *Deze dingen hebben een zinnebeeldige betekenis*, zegt de apostel in de Galatenbrief. *Want de twee vrouwen verbeelden tweeërlei verbond. Het ene*, *dat van de berg Sinaï*, *brengt slavenkinderen voort*, *en dat is Hagar;... maar het Jeruzalem uit den hoge is vrij en dat is onze moeder* (Gal. 4, 24-26). En nog duidelijker klinkt het in de brief aan de Hebreeën (12, 18-22): *Inderdaad*, *gij zijt niet toegetreden tot een tastbare berg*, *niet tot brandend vuur*, *duisternis*, *donkere wolk*, *storm...; en zó ontzettend was de verschijning*, *dat Mozes uitriep;* '*Ik beef en sidder van angst*'. *Neen*, *gij zijt toegetreden tot de berg Sion en de stad van de levende God*, *het hemels Jerusalem... tot Jezus de Middelaar van het Nieuwe Verbond.*. Bekijken we nu met deze theologische en bijbelse teksten voor ogen, het tapijt van Palencia.

***

Het beeldvlak is verdeeld in twee onderscheiden ruimten door een hoog oprijzende boom in het midden van het behangsel geplaatst en die aan de ene zijde dorre takken en aan de andere bloeiende twijgen vertoont. De bedoeling is duidelijk, de linkerzijde van de voorstelling is gewijd aan de Oude Wet, de periode waarin de zonde en de dood hebben geheerst, en de rechter aan de Nieuwe Wet, de tijd der genade en der gerechtigheid in Christus. Wij verwijzen hier naar de hoger geciteerde uitspraak van Luther in verband met de symboliek van dit boomthema. De wereld van het Oude Verbond wordt beheerst door de strenge en majestatische figuur van Jahweh die verschijnt bovenaan in de wolken tussen zon en maan. Het drama van de mensheid vangt aan met de zondeval van onze eerste ouders. Deze worden door de dood naar de onderwereld gedreven. Deze periode wordt in de middeleeuwse bijbelexegese de tijd van vóór de Wet: *tempus ante legem*, genoemd. In deze periode heerste de dood, zegt Paulus in de hogervermelde tekst uit de Brief aan de Romeinen (5, 14). Daarna kwam de tijd onder de Wet: *tempus sub lege.* Op de voorgrond ontwaart men de

figuur van Mozes met de tafelen van de wet in de hand en met de wijsvinger de geboden van deze laatste aanduidend. Op de achtergrond zijn in kleiner formaat episoden afgebeeld uit de tocht van de Israëlieten naar het beloofde land, een gebeuren dat hier als prefiguur dient voor die andere *transitus*, de overgang van de zondige mens naar het land van de belofte en de genade, *tempus sub gracia*, naar het Nieuwe Testament. Mozes ontvangt op de top van de berg Sinaï de tafels van de Wet. Onderaan de berg hebben de Israëlieten zich overgegeven aan de afgodendienst en knielen zij neer voor het bronzen kalf. Voor de tenten in het kamp worden de Israëlieten gespijzigd door kwakkels en door de mannaregen. Gestraft om hun voortdurend morren tegen hun leider werpen zij zich neer voor de bronzen slang door Mozes op een tau-vormig kruis verheven en dat hier aanwezig is als voorafbeelding van het kruis van Christus dat in het rechter gedeelte van het behangsel is afgebeeld. In de onderste linkerhoek daalt de overwinnende Christus neer ter helle om er de oudvaders te verlossen uit hun gevangenschap. Hij vertrapt onder de voeten de duivel (dierlijk wangedrocht), de dood (geraamte) en de zonde (serpent). Hoger reeds werd er op gewezen dat zonde, dood en duivel grondbegrippen zijn in de Lutherse theologie. Het tafereel van Christus' overwinning prijkt hier in de ruimte die voorbehouden is aan het Oude Testament. In de andere voorstellingen van deze allegorie is zij in het rechter gedeelte, de tijd van de genade of van het Nieuwe Testament afgebeeld.

Aan de voet van de boom, neergezeten op een tronk, is de mens voorgesteld (afb. 2). Hij is poedelnaakt. De mens is zondaar gebleven; de goede werken hebben zijn zondigheid niet kunnen uitwissen en hij bezit geen enkele verdienste waarmede hij zijn naaktheid en armoede zou kunnen bedekken. Hij heeft zich afgekeerd van Mozes en zijn Wet en richt nu de blik op het kruis van Christus. Hiertoe wordt hij aangespoord door een man met een tulband op het hoofd, de profeet van het Oude Verbond die de toekomstige verlossing in de persoon van Christus voorspelt. Achter de mens staat Sint-Jan-Baptist, de laatste der profeten en de voorloper van Christus. De boetgezant in een kameelharen kleed gehuld, legt de hand op de schouder van de mens en verwijst hem

naar de gekruisigde Christus en naar het Paaslam dat zich onderaan het kruis bevindt. De aanwezigheid van het Lam herinnert ons hier aan de verklaring van Johannes-de-Doper in het Evangelie: *Zie het Lam Gods dat de zonden van de wereld wegneemt* (Joh. 1, 29). De mens houdt de handen in een biddend en vertrouwvol gebaar opgeheven naar de lijdende Zaligmaker. Zijn geloof in Christus bewerkstelligt zijn rechtvaardiging in de ogen van God. In de zone van het Nieuwe Testament bemerkt men verder nog de Aankondiging van de engel Gabriël aan Maria, een gebeuren dat het begin vormt van de Verlossing en dat o.a. ook door Sint-Paulus in dit verband wordt geplaatst: *Maar toen de volheid der tijden gekomen was*, *heeft God zijn eigen Zoon gezonden*, *die uit een vrouw werd geboren en geboren onder de Wet*, *opdat hij allen zou loskopen die staan onder de Wet en wij het kindschap zouden beërven* (Gal. 4, 4-5). De aankondiging grijpt hier plaats op het gelijkvloers van een vroeg-renaissancistisch torengebouw. Boven de torenhelm zweeft de duif van de H. Geest. Men zou op het eerste gezicht denken dat de aanwezigheid van deze duif hier verband houdt met de menswording van Christus in de schoot van Maria. Ze heeft blijkbaar een andere betekenis: in de voorstellingen van deze Lutherse allegorie ontstaan in het atelier van Lucas Cranach de Oudere, en waarover we het verder zullen hebben, komt de duif gevlogen uit de doorboorde zijde van Christus (afb. 4 en 5). Dit illustreert de hoger geciteerde uitspraak van Luther in zijn preek op het feest van Sint-Jan-de-Doper: *Christus gibt den Geist*, *das Gesetz den Buchstaben.* Achter het kruis is tenslotte het Bezoek van de drie Maria's aan het graf van Christus uitgebeeld, een voorstelling waarmede de heropstanding van de Heiland en zijn overwinning op de dood wordt aangeduid. Het tafereel van de Nederdaling ter helle, dat aan de overzijde prijkt, moest feitelijk aan deze zijde een plaats vinden.

De hoge Sinaïberg in het linker gedeelte van het behangsel bezit een tegenhanger in het rechter gedeelte dat gewijd is aan het Nieuwe Testament. Het heilig graf is uitgehouwen in een rots die de vorm aanneemt van een berg. Is hiermee de berg Sion bedoeld, een symbolische voorstelling, zoals we hoger zagen, van het Nieuwe Testament? Beide bergtoppen komen alleszins voor en wel

als symbolen van het Oude en het Nieuwe Verbond, in bepaalde versies van deze Lutherse allegorie op de Verlossing. Men treft ze ook reeds aan in Brusselse wandtapijten van ca. 1500 die evangelische gebeurtenissen of moraliserende allegorieën uitbeelden (o.a. in het wandtapijt de *Strijd van de deugden tegen de ondeugden* in de kathedraal te Burgos waar de *Mons Sion* evenwel vervangen is door de *Mons Calvariae*)[38].

***

Zoals hoger reeds gezegd ontstond deze allegorie in de omgeving van Luther zelf. Ze stamt alleszins uit het Wittenbergs milieu en ze werd, mogelijk onder invloed van Luthers voornaamste volgeling, Melanchton[39] door Lucas Cranach en zijn Wittenberger-atelier in beeld gebracht en onder de vorm van geschilderde altaarstukken, epitafen en houtsneden vanaf 1529 in Duitsland en in de landen waar het Lutheranisme ingang vond, verspreid[40]. Het oudste geval is het geschilderd altaarpaneel uit het Museum te Gotha dat door Cranach de Oude vervaardigd werd in 1529[41]. Het kruis van Christus is hier, zoals trouwens in alle andere versies die van deze allegorie bekend zijn (en ook die van het tapijt te Palencia maakt hierop geen uitzondering), schuin opgesteld. Deze opstelling is typisch voor de Duitse schilderkunst van het begin van de 16e eeuw[42]. In tegenstelling met wat het geval is op ons wandtapijt is de naakte mens hier rechtopstaande voorgesteld en dit blijft karakteristiek voor al de verdere voorstellingen van dit onderwerp die op het Cranach-atelier teruggaan.

38 Afgebeeld in J.K. Steppe, 'Vlaamse wandtapijten in Spanje. Recente gebeurtenissen en publicaties' in *Artes textiles*, Gent, 1956, afb. 14.

39 P. Cabanne, 'Audacieux Cranach' in *Lectures pour tous*, nr. 145, jan. 1966, p. 47.

40 O. Schmitt, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, dl. I, Stuttgart, 1937, p. 761 e.v.; Ph. Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel*, *1522-1700*, Bazel, 1962.

41 O. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, Berlijn, s.d., p. 126-148; cat. tent. D. Koepplin en T. Falk, *Lucas Cranach. Gemälde*, *Zeichnungen*, *Druckgraphik*, dl. II, Bazel, 1974, nr. 354.

42 P. Vaisse, A propos de la crucifixion vue de biais, in *La gloire de Dürer*, (*Actes et colloques... de Nice*, 13), Parijs, 1974, p. 117-128 en pl. XLII-XLVII.

Vermelden we verder onder de andere voorbeelden die wij persoonlijk onder ogen hebben gehad het dubbel paneel in het Germanisches Nationalmuseum te Nürenberg (G.M. 220 en 221) (afb. 3 en 4), een werk van een leerling van Cranach en dat rijkelijk voorzien is van teksten uit de brief van Paulus aan de Romeinen, zijn eerste brief aan de Korintiërs en verder uit de eerste brief van Petrus en uit het Evangelie van Johannes. Hetzelfde museum (G.M. 1601) bezit een ander tafereel van deze allegorie geschilderd in 1535 door Georg Lemberger. Ook dit stuk is voorzien van een tekst uit de brief van Paulus aan de Romeinen. De allegorie is evenwel nu in spiegelbeeld weergegeven. Het Oude Testament prijkt rechts en het Nieuwe links. Dit is ongetwijfeld het gevolg van het gebruik van prenten die van dit onderwerp werden gemaakt in het Cranach-atelier en waarbij, tengevolge van de prenttechniek, de voorstelling omgekeerd werd weergegeven. Er is inderdaad een dergelijke prent (eenblad-formaat) bekend die toegeschreven wordt aan Cranach of aan zijn atelier[43]. Wij zullen ook dadelijk zien dat hetzelfde fenomeen zich voordoet bij het aanwenden van deze allegorie voor de versiering van de voorbladzijde van gedrukte bijbels.

Een andere geschilderde voorstelling van hetzelfde onderwerp, uitgevoerd tussen 1530 en 1540 door Lucas Cranach de Jongere, wordt bewaard in Regensburg[44]. De figuur van de zondige mens neergezeten voor de boom met de dorre en groene twijgen werd hier vervangen door het eerste mensenpaar.

Het thema werd in ieder geval van uit het Cranach-atelier te Wittenberg verspreid. De stadsraad van Hamburg zond in 1538 de jonge schilder Franz Timmermann op stadskosten naar dit befaamde atelier en deze laatste leerde daar de allegorie kennen

43 M. Geisberg, *Der deutsche Einblattholzschnitt*, *35 Mappen*, München, 1930, dl. XVII, 22; *Lucas Cranach d.Ä....*, *op. cit.*, p. 279. - Voor andere prenten met dezelfde allegorie, toegeschreven aan Lucas Cranach de Jongere, zie: C. Dodgson, *Catalogue of early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum*, dl. II, London, 1911, p. 335-336, nr. 14; F.W. Hollstein, *German engravings*, *etchings and woodcuts*, *ca. 1400-1700*, dl. VI, Amsterdam, s.d., Cranach de Jongere, 14.

44 G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, dl. II, Gütersloh, (1968), p. 539, afb. 536.

AFB. 3. School van Lucas Cranach, *De mens onder de Mozaïsche Wet.* Schilderij op paneel (Nürenberg, Germanisches Nationalmuseum: G.M. 220)

AFB. 4. School van Lucas Cranach, *De zondige mens gerechtvaardigd door het geloof in Christus*. Schilderij op paneel (Nürenberg, Germanisches Nationalmuseum: G.M. 221)

waarvan hij zelf een schilderij maakte (Hamburg, Kunsthalle, nr. 586)[45].

In Frankrijk geraakte deze allegorische voorstelling omstreeks het midden van de 16e eeuw eveneens fel bekend in kringen die door de Lutherse leer beïnvloed waren. De meest volledige weergave ervan treffen we aan in een prent die, ten onrechte, wordt toegeschreven aan Geoffroy Tory[46]. Al de figuren op deze prent zijn voorzien van titels. Sint-Jan-de-Doper heet er *L'enseigneur du Christ.* Men vindt er ook de figuren van Hagar en Ismaël, van Sarah en Izaak, naast de antitetische symboliek van de Sinaï- en de Sionsberg. Deze prent werd nagebootst o.a. in een camee bewaard in het Cabinet des Médailles te Parijs en in verscheidene schotels van Limoges[47].

In het Provinciaal Museum te Huesca (Spanje)[48] ontdekten we nog een ander geschilderd doek (thans in 2 stukken verdeeld en ingekort) waarin deze allegorie is uitgebeeld. Het gaat door als behorend tot de school van Valencia[49]. Wij zouden er eer een werk in zien dat uit Frankrijk stamt. Een van de meest recente herhalingen van dit thema is een schilderij dat in 1726 vervaardigd werd door de Amsterdamse schilder Jacob de Wit, en dat thans deel uitmaakt van de verzamelingen van het Bisschoppelijk Museum te Haarlem. Of dit stuk werkelijk de geest uitstraalt van de Contrareformatie, zoals door D.P.R.A. Bouvy beweerd wordt, zouden we in elk geval willen betwijfelen[50].

Zoals reeds gezegd komt deze allegorische voorstelling ook veel voor op de voorbladzijden van gedrukte bijbels. Dit is voornamelijk het geval bij bijbels die het licht zagen in Duitsland en in de Nederlanden in de jaren 1530-1550.

Lucas Cranach de Jongere vervaardigde een houtsnede met dit thema voor de eerste *Gesamtausgabe* van de Luther-bijbel te Wittenberg bij de drukker Hans Lufft en die door deze laatste in

45 C.G. Heise, *Norddeutsche Malerei*, Leipzig, 1918, p. 122-123 en afb. 119; G. Schiller, *op. cit.*, dl. II, p. 538, afb. 535.
46 E. Mâle, *op. cit.*, p. 285-286.
47 Idem, *op. cit.*, p. 286, voetnoot 3.
48 Nrs. 71 en 72.
49 Zo beweert men tenminste in het Museum te Huesca.
50 *Schilderkunst*, (*Kerkelijke kunst*, 1), Bussum, 1965, p. 72.

verscheidene edities op de markt werd gebracht (o.a. in deze van 1541, 1544 en 1545, verder in de Leipziger uitgave door Wolrab in 1541, en in het *Novum Testamentum* door dezelfde drukker in 1543)[51] (afb. 5). Een exemplaar van deze Lutherbijbel, versierd met gekleurde houtsneden, en dat stamt uit het bezit van de keurvorst Johan Frederik van Saksen berust in de Universiteitsbibliotheek te Jena (1543)[52].

Dezelfde houtsnede werd, maar dan in een meer vereenvoudigde vorm, nagebootst door andere kunstenaars, o.a. door de reeds hoger vermelde Georg Lemberger en door Hans Brosamer[53].

Een tweede versie van de befaamde Lutherse allegorie op de overgang van het Oude naar het Nieuwe Testament en die blijkbaar nog voor de houtsnede van de jongere Cranach in gebruik was, werd vervaardigd door Ehrard Altdorfer te Neurenberg[54]. Men vindt deze laatste terug in het Nieuwe Testament van Luther uitgegeven in 1533 door Johan Bugenhagen en van de Lutherbijbel gedrukt in 1533 te Lübeck door Ludowich Dietz[55] (afb. 6).

Een van de meest actieve centra voor Bijbeledities in West-Europa tijdens de 16e eeuw was Antwerpen[56]. De aanwezigheid van belangrijke groepen vreemde kooplieden en onder deze laatste de Duitse handelaars, was er oorzaak van dat de ideeën van de Hervorming vlug binnendrongen in deze bedrijvige handelsmetropool. Reeds in 1526 verscheen bij Jacob van Liesveld een Nederlandse bijbel naar de vertaling van Luther. Te Antwerpen was ook bedrijvig van 1525 tot 1536 de Franse drukker Maarten

51 A. Schramm, *Die Illustration der Luther Bibel*, in *Luther und die Bibel. Festschrift zum Lutherischen Weltkonvent. Eisenach*, *Augustus 1923*, Leipzig, 1923; F. Schulz, *Deutsche Bibeln vom altesten Bibeldruck bis zum Lutherbibel*, Leipzig, 1934, p. 30-42; O. Schmitt, in *Reallexikon...*, *op. cit.*, p. 761 e.v.; Ph. Schmidt, *Die Illustration...*, *op. cit.* - Of dit titelblad reeds voorkomt in een uitgave van de Lutherbijbel door Nicolaus Wolrab in 1535 (?), zoals beweerd wordt in een recente publicatie van het volledige prentwerk van Cranach (*Lucas Cranach d.Ä.*,..., *op. cit.*, p. [698]), hebben we niet kunnen achterhalen.

52 E. Rothe, *Mediaeval book illumination in Europe*, London, 1968, p. 228 en afb. 157.

53 H. Dornik-Eger, *op. cit.*, p. 52.

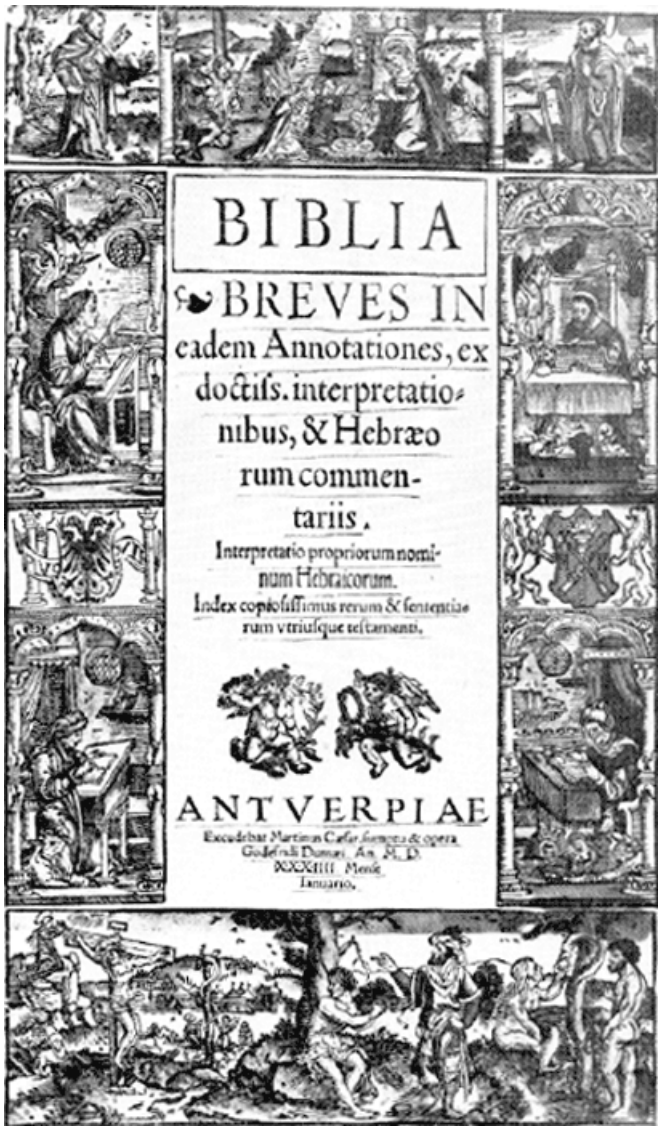
54 G. Schiller, *op. cit.*, dl. II, p. 540, afb. 538.

55 Uitgave van Bugenhagen: Idem, *op. cit.*, dl. II, p. 540, afb. 538.

56 L. Voet, in cat. tent. *De Polyglot-Bijbel*: *de geschiedenis van een reuzenonderneming*, Antwerpen, 1972, p. 26.

AFB. 5. Lucas Cranach de Jongere, Titelblad van de Lutherbijbel van 1541, hernomen in een uitgave van 1545, gedrukt door Hans Lufft te Wittenberg

AFB. 6. Ehrard Altdorfer, Titelblad van de Lutherbijbel gedrukt door Ludowich Dietz, Lübeck, 1533



AFB. 7. Titelblad van een Bijbel uitgegeven door Maarten de Keyser te Antwerpen ed. 1534

AFB. 8. Titelblad van de katholieke Bijbel in het Nederlands, gedrukt te Leuven door Bartholomeus Gravius, 1548

de Keyser (Martin l'Empereur, Martinus Caesar). Deze was de opkomende Hervormingsbeweging zeer gunstig gezind. Dit blijkt uit de slagwoorden die hij in zijn boeken liet plaatsen: *Sola Fides* en *Spes mea Jesus*, en anderzijds ook uit het feit dat verscheidene van zijn uitgaven reformatorisch getint waren. Hij was tevens zeer bedreven in het camoufleren van ketterse boeken[57].

Bij hem verscheen in 1530 de eerste uitgave van de befaamde bijbel van de Franse humanist en voorloper van de Hervorming in Duitsland en Frankrijk, R. Lefèvre d'Etaples (2e ed. in 1534 en 3e in 1541). Deze bijbel die een grote verspreiding kende in de Nederlanden, werd vanaf 1546 op de Index geplaatst. De allegorie op de overgang tussen het Oude en het Nieuwe Testament komt reeds voor in een meer vereenvoudigde vorm op de titelbladzijde van deze Bijbel. Het tafereeltje is afgebeeld onderaan de bladzijde en wel in spiegelbeeld. Het Nieuwe Verbond staat links en het Oude rechts[58] (afb. 7). De prentsnijder die het blok vervaardigde werkte blijkbaar naar een voorafbestaand, waarschijnlijk geschilderd prototype. Typisch is ook hier de schuine opstelling van het kruis, wat wellicht wijst in de richting van de Duitse kunst.

Dit blok, zoals trouwens ook de andere waarmede deze titelbladzijde is samengesteld, moet na de dood van de Keyser in handen gekomen zijn van andere drukkers. We vinden het terug in de omlijsting van dezelfde titelbladzijde in de Nederlandse bijbel verschenen bij Willem Vorsterman te Antwerpen in 1542[59] en verder in 1548 in de Nederlandse vertaling van de Bijbel, uitgegeven te Leuven bij Bartholomeus Gravius[60] (afb. 8). Deze katholieke bijbelvertaling bezorgd door Nicolaas van Winghe verscheen een jaar na de Latijnse editie die door dezelfde Leuvense drukker werd op de markt gebracht[61].

57 H.D.L. Vervliet, *Sixteenth-century printing types of the Low Countries*, Amsterdam, 1969, p. 23-24.

58 *La Réserve précieuse. Naissance d'un département de la Bibliothèque royale*, Brussel, 1961, p. 72-74, nr. 29 met afb.

59 *De Polyglot-Bijbel...*, *op. cit.*, p. 27, nr. 60.

60 *Ibidem.*, p. 29, nr. 69.

61 L. van Buyten, 'Het kontrakt van Bartholomeus Gravius, Anthonius-Maria Bergaigne en Jan Wan voor het drukken van de "Leuvense Bijbels" (1547)' in *Mededelingen van de geschied- en oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, V, 1965, p. 85-86.

Een licht gewijzigde kopie, uitgevoerd naar hetzelfde blok, komt voor in de titelpagina van het *Lexicon Graeco-Latinum* van Joh. Servilius dat in 1539-40 te Antwerpen werd gedrukt door Jan Steels. De prent prijkt nu bovenaan de titelpagina van het boek, maar de schikking Nieuwe Testament links en Oude Testament rechts, bleef bewaard[62].

In 1537 werd in een Antwerps atelier dat men meent te mogen vereenzelvigen met dit van Matthaeus Crom de eerste uitgave verwezenlijkt van de Engelse Matthew-bijbel en waarvan de vertaling in hoofdzaak bezorgd werd door de Engelse hervormer Tyndale. Op de titelpagina verschijnt hier de prent van Altdorfer die we reeds aantroffen in 1533-34 in Duitse Lutherbijbels (o.a. in deze van Ludowich Dietz te Lübeck)[63].

De allegorie komt - voor zover ons thans bekend is - een laatste maal voor op het voorblad van een herdruk van de Leuvense Bijbel van 1548, die bezorgd werd door Christoffel Plantyn te Antwerpen in 1566[64] (afb. 9). Het thema is hier volledig omgewerkt. De voorstelling is uitgebreider geworden: zij vult nu de vier randen van de titelpagina. Bij het Oude Testament werden de figuren van Hagar en Ismaël bijgevoegd en bij het Nieuwe Testament deze van Sarah en Izaak.

Merken we hierbij op dat deze allegorie die ontstaan is in een Luthers en hervormingsgezind milieu, omstreeks het midden van de 16e eeuw ook aangewend wordt in Katholieke Bijbels. De Franse ikonoloog E. Mâle vestigde reeds de aandacht op dit verschijnsel[65].

***

Hoe en in welk milieu is het wandtapijt van Palencia ontstaan? Van welke gezindheid legt het getuigenis af?

62 W. Nyhoff, *L'art typographique dans les Pays-Bas pendant les années 1500 à 1540*, dl. II, Den Haag, 1926, pl. Anvers, Joannes Steels, II, 6.

63 *Rijkdom van de Schotse bibliotheken*, Brussel, 1963, p. 56-57, nr. 98, met afb. 35. - Het onlangs verschenen werk van G. von Osten, *Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit*, Keulen, 1973, konden we bij het samenstellen van dit artikel niet raadplegen.

64 *De Polyglot-Bijbel...*, *op. cit.*, p. 25, nr. 39.

65 E. Mâle, *op. cit.*, p. 286, voetnoot 3.

AFB. 9. Titelblad van een herdruk van de Leuvense Bijbel in het Nederlands, verschenen bij Chr. Plantijn te Antwerpen in 1566

Een onmiddellijk prototype in de schilder- of prentkunst hebben wij er niet van ontdekt, maar het moet door een kartonschilder ontworpen zijn die een afbeelding van de befaamde Wittenbergerallegorie van Cranach - waarschijnlijk was dit een prent of gravure - onder ogen heeft gehad. Verscheidene details, o.a. de aanwezigheid van Mozes met de tafelen van de Wet, en de duif van de H. Geest die uit de doorstoken zijde van Christus naar de zondige mens schijnt toe te vliegen, wijzen in deze richting.

Het behangsel draagt het Brusselse merkteken en het moet, zoals hoger reeds werd vastgesteld, in de jaren 1530-50 of ten laatste omstreeks het midden van de 16e eeuw in dit centrum ontstaan zijn. De Brusselse legwerkers nu gaven reeds zeer vroeg blijk van sympathie voor de leer van Luther. In het Godsdienstproces dat in 1527 werd ingespannen tegen de Brusselaars die de ketterse preken van pastoor Nicolaas Van der Elst hadden bijgewoond, komen onder de beklaagden naast vooraanstaande schilders zoals Barend van Orley, zijn vader Valentijn en zijn broeder Everaard, ook een grote reeks tapijtwevers voor (o.a. Christiaan der Moyen, Peeter de Pannemaker, Willem de Kempeneer en Jan Ghieteels)[66]. Op deze bijeenkomsten werden ook prenten getoond. In de omgeving van Van Orley moet de buitengewoon merkwaardige tekening ontstaan zijn die thans in het bezit is van het Rijksprentenkabinet te Antwerpen en waarin de draak gestoken wordt met de Roomse Kerk en haar bedienaars[67].

Dat de hervormingsgezinde stemming onder de Brusselse legwerkers bleef voortduren blijkt uit getuigenissen van het midden van de 16e eeuw. Onder de gezellen van het ambacht werden liedjes gezongen met ketterse strekking[68] en legwerkers werden er van beschuldigd deel te hebben genomen aan toneelspelen en esbattementen waarin de spot werd gedreven met de geestelijkheid[69]. Onder het bewind van Alva wijken verscheidene Brusselse

66 Brussel, Algemeen Rijksarchief, *Papiers d'État et d'Audience*, 1177/6, fol. 15-37.
67 N. Beets, *Een godsdienstige allegorie door Barent van Orley*, in *Oud-Holland*, XLIX, 1932, p. 129-137.
68 *Mémoires de Francisco de Enzinas...*, *op. cit.*, dl. I, p. 332.
69 *Drie schandaleuse spelen (Brussel 1559)*, met inl. van W. van Eeghem, Antwerpen, 1937, p. XVIII.

tapissiers om geloofsredenen uit naar het buitenland, terwijl verscheidene andere, zoals blijkt uit de documenten van de Raad van Beroerten, op de lijst van de verdachten worden geplaatst (Frans Geubels, Willem de Pannemaker, Frans Raes, e.a.)[70].

Ongetwijfeld waren in deze kringen, evenals bij de Leuvense Hervormden in het tweede kwart van de 16e eeuw, ook bijbels, schriften van hervormers en prenten van Lutherse oorsprong in omloop. Wellicht kwam de beroemde Wittenberger-allegorie op deze wijze ter kennis van de Brusselse tapijtwevers en werd ze door een van hen die de nieuwe leer genegen was, op het getouw gelegd volgens een ter plaatse opgemaakt patroon.

Toch zouden wij in dit wandtapijt geen klaar uitgedrukte Lutherse bedoeling willen zien. Het vertoont geen enkel element dat zou wijzen op spot of satire ten opzichte van de Roomse Kerk. Het behangsel blijkt reeds vóór 1581 in Spanje aanwezig geweest te zijn en het schijnt er niet de argwaan te hebben opgewekt van de Heilige Inkwisitie. Het maakte deel uit van een reeks met Oud-Testamentaire voorstellingen die blijkbaar niets met de Hervormde Leer te zien hebben. De allegorie in kwestie komt, zoals we hebben aangetoond, omstreeks het midden van de 16e eeuw in de Zuidelijke Nederlanden ook voor in de Katholieke Bijbels. De overheid moet dus - en dat op een ogeblik waarop van staatswege door plakkaten en edikten, alsmede door het uitgeven van een cataloog van verboden boeken, zo fel gereageerd werd tegen het verspreiden van de hervormde leer in boeken en geschriften, - blijkbaar geen graten gevonden hebben in deze voorstelling die nochtans duidelijk van ketterse oorsprong was.

Vergeten we hierbij niet dat de lijn tussen Roomsen en Hervormden in onze gewesten tot omstreeks 1560 niet altijd juist te trekken is. Met de opkomst van het Calvinisme krijgt de Reformatie een klaarder omlijnde vorm, terwijl ook de Katholieke leer na het beëindigen van het Concilie van Trente (1545-1563) nauwkeurig bepaald wordt. In het tweede derde van de 16e eeuw heerst in onze

70 Brussel, Algemeen Rijksarchief, *Raad van Beroerten*, nr. 38, fol. 16-96. - Over Willem de Pannemaker, tapissier van de koning, wordt gezegd: ‘d'avoir esté passé plusieurs années fort suspect dheresie et tenir en sa maison ouvriers aussy suspects dheresie fugitifz de Flandres...’ (fol. 50).

gewesten een grote verwarring op het gebied van de religieuze ideeën[71]. Men stelt dit verschijnsel o.a. ook vast in de toneelproduktie, b.v. in de zinnespelen die opgevoerd werden op het Gentse landjuweel in 1539[72]. Deze situatie vertoont wel enige gelijkenis met de toestand die zich op dogmatisch en leerstellig gebied voordoet in de Rooms-Katholieke Kerk na het Concilie Vaticanum II. Wij zouden derhalve in het behangsel van Palencia om de hier opgesomde reden geen echte Lutherse of Reformatorische bedoeling willen herkennen.

Wijzen we er tenslotte op dat er te Brussel reeds op het einde van de 15e eeuw (ca. 1480) een ander merkwaardig wandtapijt is ontstaan waarin de Verlossing van de mens op grond van de Paulinische tegenstelling Wet-Genade is voorgesteld. Het behangsel behoorde toe aan de Spaanse vorstin Isabella de Katholieke (†1504). Het wordt thans bewaard in het Metropolitan Museum te New York en was te zien te Doornik in 1958[73] en onlangs nog op de tentoonstelling *Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIVe au XVIe siècle* te Parijs[74]. Het brengt een merkwaardige uitbeelding van het vierde hoofstuk uit de Brief van de H. Paulus aan de Galaten dat wij hoger hebben besproken. Het geloof in Jezus-Christus, geboren uit de maagd Maria en gestorven op het kruis, bevrijdt ons van het juk van de Wet en maakt ons tot kinderen van Abraham en erfgenamen van de Belofte aan deze gedaan. Paulus zelf leest de tekst voor uit zijn brief aan de Galaten. In het midden van het doek wordt de geboorte en de kruisdood van Christus opgeroepen. Bovenaan links verschijnen Adam en Eva die door hun val zonde en dood in de wereld brachten. Aan de andere zijde kijkt de eeuwige Vader toe die zijn zoon naar de wereld heeft gezonden. Onderaan rechts onderwerpt Mozes de Israëlieten aan het juk van de Wet die in plaats van verlossing, slavernij met zich bracht. Links is Abraham afgebeeld die de slavin Hagar en de onvrije

71 A. van Elslander, 'Het refreinfeest te Gent in 1539' in *Jaarboek van de Fonteine*, Gent, 1944, p. 56.

72 E. de Bock, *Opstellen over Colyn van Ryssele en andere Rederijkers*, Antwerpen, 1958, p. 77-79.

73 Cat. tent. *Tapisseries d'Occident*, Doornik, 1958, p. 18-19, nr. 11, pl. VIII.

74 Parijs, 1974, p. 170-174, nr. 73.

zoon van deze laatste, Ismaël, wegjaagt, terwijl Sarah, de vrije vrouw, met haar zoon, Izaak, prefiguur van de christenen die het ware kindschap beërfd hebben, achterblijft[75]. Wij zullen op dit laatste wandtapijt en op de problemen welke zich stellen in verband met zijn genese, terugkomen in een studie over het tapijtbezit van Isabella de Katholieke. Hier vermelden wij het enkel als een ideologische voorloper van de Lutherse allegorie van de overgang van de zondige mens uit het rijk van de Mozaïsche Wet naar het tijdperk van de Genade in Christus.

‘Le passage de l'humanité de l'ancien au nouveau testament’. une tapisserie bruxelloise du XVIe siècle née sous l'influence de l'iconographie et de l'art graphique luthériens

Dès le XVe siècle l'art graphique a été une importante et féconde source d'inspiration pour les artistes, e.a. pour les peintres, les sculpteurs, les miniaturistes, les peintres sur verre, etc. Les concepteurs de tapisseries aussi ont souvent recouru à des gravures existantes. A ce sujet une tenture représentant le *Passage de l'humanité de l'Ancien au Nouveau Testament*, conservée dans la cathédrale de Palencia (Espagne), fournit un exemple intéressant. C'est en outre une preuve de l'inspiration de motifs luthériens dans l'art des Pays-Bas méridionaux du XVIe siècle. La tapisserie porte l'estampille de la ville de Bruxelles et date selon toute probabilité des années 1530-50. Elle appartenait à une série consacrée à l'Ancien Testament et fut vendue vers 1581 par le couvent Saint-François de Palencia au chapitre de la cathédrale.

Le thème fondamental de la tapisserie est une allégorie théologique se rapportant à l'opposition Loi Ancienne-Loi Nouvelle, née dans l'entourage de Luther lui-même à Wittenberg. L'idée essentielle est la doctrine sur la justification de l'homme coupable que n'aide en rien la Loi Ancienne, mais qui est sauvé par sa foi dans le Christ et sa mort expiatrice. Cette conception remonte pour une large part aux écrits de St Paul. Par ailleurs d'autres thèmes de la littérature paulinienne contribuent à expliquer cette tapisserie: d'abord l'image de l'olivier aux rameaux desséchés sur lesquels sont greffés de nouveaux scions, visant les juifs incroyants et ceux qui acceptent la foi dans le Christ; ensuite la figure d'Abraham, que Saint Paul proclama

75 De betekenis van dit laatste tafereel is blijkbaar ontsnapt aan de auteur van de catalogus van de Parijse tentoonstelling, G. Souchal (p. 171). De tekst van het vierde hoofdstuk van de Galatenbrief waarheen Paulus zelf verwijst op het behangsel, laat geen twijfel bestaan over de identificatie van dit onderwerp (Gal. 4, 21-31).

le père des croyants; enfin l'idée de l'opposition entre l'alliance du mont Sinaï d'où naissent des enfants d'esclaves et celle du mont Sion qui engendre des enfants libres.

La scène de la tapisserie est séparée en deux parties par un arbre élevé à branches mortes et verdoyantes. Le côté gauche est consacré à la Loi Ancienne, et représente la Chute originelle et des épisodes de la fuite de Moïse et des Israélites dans le désert, e.a. la remise des tables de la loi sur le Sinaï. Le côté droit est réservé à la Loi Nouvelle. Un Christ crucifié domine la scène. On y reconnaît l'Annonce à Marie et les trois Marie au tombeau. Celui-ci est creusé dans une montagne qui représente peut-être le mont Sion. Au centre se trouve au-dessous à l'avant-plan un homme nu qui se détourne de Moïse et regarde le Christ; Saint Jean-Baptiste, le précurseur, se trouve derrière lui.

Cette allégorie fut répandue dès 1529 en Allemagne par Lucas Cranach et son atelier. En France elle devint connue dans certains milieux vers 1550. On en trouve aussi un exemple en Espagne et un tableau de l'artiste néerlandais Jacob de Wit (1726) en offre un écho tardif. Le thème se retrouve également beaucoup sur les avant-pages de bibles imprimées, surtout en Allemagne et aux Pays-Bas, dans les années 1530-50; vers le milieu du XVIe siècle il est aussi utilisé dans les Bibles catholiques.

Le concepteur de la tapisserie de Palencia a probablement eu sous les yeux une image ou gravure de l'allégorie de Wittenberg. Ce n'est pas étonnant si l'on sait que parmi les tapissiers bruxellois régnait au cours du deuxième quart du XVIe siècle une disposition d'esprit réformiste. Cependant il ne faut pas nécessairement en conclure que dans la tapisserie décrite se manifeste une intention luthérienne clairement exprimée.

Une tapisserie représentant la Délivrance de l'humanité, faite vers 1480 à Bruxelles pour Isabelle la Catholique, et conservée actuellement au Metropolitan Museum de New-York, peut être considérée comme le précurseur idéologique de l'allégorie luthérienne. On revient sur ce point dans une étude particulière sur les tapisseries ayant appartenu à ladite souveraine.

Op bezoek bij dr Lebeer
door August Taevernier
(Gent)

Het gebeurde in 1942, toen stonden wij nog middenin het schokkend oorlogsgeweld. Toentertijd had Dr Lebeer zijn 'Prentencabinet' op de verdieping van het complex waarin de Koninklijke bibliotheek en het Museum voor Schone Kunsten ondergebracht waren.

Als Voorzitter van een oud-studenten vereniging had ik te zorgen voor geestesontspanning bij de leden, geen gemakkelijke job onder het wereldgebeuren van die tijd en dan nog wel te Brussel. Mijn hobby, gravures verzamelen, zou mij in die sombere dagen behulpzaam zijn, die bracht mij dichter bij Dr Lebeer.

Ik kende hem van vroeger, ik wist hoezeer hij begaan is met de graveerkunst, hoe vriendelijk, hoe hartversterkend en leerrijk zijn ontmoeting steeds was en ik besloot ertoe mits zijn toestemming, voor de leden een vergadering te beleggen op het Prentencabinet waar hij zou handelen over de prentkunst in het algemeen.

Het Prentencabinet dat was zo ongeveer voor ons een grot van Ali-Baba: die statige marmeren trap in die hoge hall van het Museum met bovenaan die mysterieuze eiken deur met de bel voor de bezoekers. Wie kon daar wel huizen, wat kon daar wel opgeborgen liggen achter die gesloten deur in dat geheimzinnig lokaal? Allemaal prikkelende vragen voor nieuwsgierige bezoekers bij een eerste contact. Het was avond... voor ons stond de deur open en daar in een gedempt licht wachtte de vriendelijke professor ons op. Tafels en stoelen waren langs de wand opgesteld in de ruime met

blauwe gordijnen afgeschermde leeszaal, alles stond klaar om ons te ontvangen. Zonder professoraal gedoe, gemoedelijk, eenvoudig en minzaam zou de geleerde conservator ons onderhouden over de prentkunst. In een sobere zeer bevattelijke taal, aan de hand van een uitgelezen materiaal wist hij het gezelschap in te wijden in de geheimen van de graveerkunst. Eerst ging het over het instrumentarium van de graveur, dan over de plaat en de zuren, vervolgens kwam het papier aan de beurt: wat daar allemaal bij te pas kwam en hoeveel kennis daarin besloten lag voor neofieten! Nu wist iedereen een Japan van een Chinapapier of van een Holland te onderscheiden en kon iedereen zich vergewissen van het verschil tussen handgeschept of gespoten papier. Vervolgens kwamen de watermerken aan de beurt, die zijn voor het papier wat ijkstempels zijn voor zilver. Maar waar de wetenschapsman en de kunstkenner het best naar boven kwam dat was bij de demonstratie aan de hand van enkele gravures uit de verzameling van het prentencabinet en waar hij handelde over de litho, de ets, de droge naald, de houtsnede en al de verschillende technieken van de prentkunst: een uitgestrekt exploratieveld waar zijn wetenschap aan bod kwam, een buitengewoon betoog dat iedereen boeide. Met hoeveel meesterschap en kennis kon hij ons het bevallige, het diepzinnige, het geestrijke, het kunstmatige van enkele voorname stukken uit de verzameling uiteenzetten. Hoe begeesterend kon hij de kwaliteiten van een kunstwerk ontleden en beschrijven, onze aandacht vestigen op de techniek en de betekenis van het lijnenspel! De fluweelzachte krassen van de droge naald, de lichte arceringen van de etsnaald, de hoekige trekken van de burijn werden ons geopenbaard. Niemand beter dan Dr Lebeer kon ons de geheimen van de prentkunst uiteenzetten, wij hingen urenlang aan zijn lippen en wij gingen heen met een nieuwe visie op een gebied dat voor velen onder ons een onbekend domein was en met de overtuiging dat wij kennis gemaakt hadden met een hoogst verdienstelijk man, een meester van de graveerkunst, een uitstekend conservator die weliswaar conserveert maar vooral de gemeenschap dient.

En visite chez le professeur Lebeer

Cela se passait en 1942... en pleine guerre, au cabinet des Estampes à Bruxelles dont il était le Conservateur.

Comme Président d'une association d'anciens étudiants, j'avais organisé de concert avec le Professeur Lebeer une visite au cabinet des Estampes où il nous ferait une conférence sur l'art de la gravure. Dans ce milieu austère, sous une lumière pâlotte - c'était la guerre - le Professeur nous parla avec ferveur de son dada, la gravure, et de tout ce qu'elle comporte depuis la pointe au papier en passant par le traitement de la planche et l'impression. Comme il possède l'art de rendre son exposé attrayant, son auditoire était littéralement subjugué par son verbe imagé et sa connaissance approfondie de l'art de la gravure.

À l'aide d'exemplaires de haute qualité il nous dévoila les secrètes qualités de la pointe-sèche, de l'eau-forte, de la litho, du burin.

Nous quittâmes ce haut lieu de l'art avec un bagage de connaissances nouvelles et pleins d'admiration pour notre cicerone qui nous avait fait oublier momentanément la gravité de l'heure.

Le speculum humanae salvationis considéré dans ses rapports avec la biblia pauperum et le canticum canticorum[1]

par Hélène Verougstraete-Marcq et Roger van Schoute
(Louvain)

La présente étude prend comme point de départ le *Speculum Humanae Salvationis* (SHS) version imprimée d'une bible manuscrite dont on conserve de nombreux exemplaires[2].

Les plus anciennes éditions du SHS sont au nombre de quatre sans indication imprimée de lieu, de date ou d'auteur[3]. Les mêmes bois ont été utilisés; les variantes des textes et l'étude de l'usure des bois ont permis de distinguer une première édition latine, une

1 L'essentiel de cette étude est constitué par un mémoire de licence en archéologie et histoire de l'art présenté à l'université catholique de Louvain: Hélène Verougstraete, *Un incunable flamand. Le Speculum Humanae Salvationis*, 1968, 257 p.

2 L'étude du texte et des sources a été faite notamment par P. Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, Paris, 1908; J. Lutz et P. Perdrizet, *Speculum Humanae Salvationis*, Leipzig-Mulhouse, 1907-09; E. Breitenbach, *Speculum Humanae Salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung*, Strasbourg, 1930; L. Daniels, *De Spieghel der menscheliker Behoudenisse. De middelnederlandse vertaling van het Speculum Humanae Salvationis*, Tielt, 1949. Une étude récente de W. Neumüller, *Speculum Humanae Salvationis. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster*, Graz, 1972, 2 vol a fait l'objet d'un important compte rendu de G. Schmidt dans *Kunstchronik*, 27e année, 1974, p. 152-166.

3 Le répertoire des éditions du SHS a été établi par W. Schreiber, *Manuel de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*, IV, Berlin, 1902, p. 115-117, complété par A. Hind, *An Introduction to a History of Woodcuts with a detailed Survey of Work done in the fifteenth Century.* I. *The Primitive Single Cuts and Blockbooks*, Boston et New-York, 1935, p. 245. On s'y reportera utilement. Nous ne pensons pas nécessaire de donner ici une bibliographie complète du sujet.

seconde édition néerlandaise, une troisième édition latine, une dernière édition néerlandaise. En 1483 Jean Veldener réalise une nouvelle édition néerlandaise à Culenborg avec les mêmes blocs sciés en deux[4].

Le SHS est apparenté au groupe des incunables xylographiques flamands[5]; on l'y joint habituellement alors qu'il s'agit d'un livre typographique[6]. Dans les lignes qui suivent, on déterminera les rapports stylistiques qui existent entre le SHS et d'autres incunables: la Biblia Pauperum et le Canticum Canticorum. Sans vouloir faire oeuvre originale, on s'efforcera de préciser des relations déjà évoquées.

Deux styles différents existent dans le SHS. Le premier style, qui témoigne d'une grande sûreté (pl. 1 et 2), apparaît dans les chapitres I-XXIV. Le second style, nettement moins personnel se rencontre dans les chapitres XXV-XXIX.

Le second graveur montre des hésitations, une recherche plus poussée du réalisme. Les détails sont nombreux. La facture des personnages est parfois maladroite. Les hachures d'ombre trop systématiques n'atteignent souvent pas leur but. Le rappel de l'enluminure est fortement marqué. L'adaptation à la technique de la gravure sur bois est relativement peu heureuse.

Ce second style ne sera pas étudié en détails car, à notre sens, il ne peut pas être réellement mis en rapport avec celui d'aucun des autres livres xylographiques.

L'étude du premier style portera sur les encadrements, les

4 Nous préparons une étude sur cette édition imprimée à la presse des deux côtés du papier qui contient des planches supplémentaires et une souscription.

5 Deux auteurs principalement ont étudié avec bonheur un incunable xylographique flamand: H. De Backer, *L'Exercitium super Pater Noster*, Mons, 1924; L. Lebeer, *Spirituale Pomerium*, Bruxelles, 1938.

6 La description matérielle de l'ouvrage a été faite par les auteurs cités plus haut. On consultera également S.L. Sotheby, *Principia Typographica*, Londres, 1858, p. 149-153. A.J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.* 1. *Des origines à 1500*, Paris-Bruxelles; 1924, p. 76; le même, *De grafische Kunsten door de eeuwen heen* Anvers-Amsterdam, 1956. p. 47; G. Zedler, *Von Coster zu Gutenberg. Der hollandische Früdruck und die Erfindung des Buchdrucks*, Leipzig, 1921, p. 81-89; C. Doudelet, *Le Speculum Humanae Salvationis de Florence*, Gand-Anvers, 1903, p. 40.

PL. 1. a. *Speculum Humanae Salvationis*, 1re édition latine, chapitre V, a (Vienne, Bibliothèque nationale)

PL. 1. b. *Speculum Humanae Salvationis*, 1re édition latine, chapitre V, b (Vienne, Bibliothèque nationale)

paysages, les intérieurs, les personnages, les hachures d'ombre et la composition.

Chaque page du SHS comprend deux scènes dans un encadrement architectural. Dans les pages de gauche, l'encadrement est

constitué d'arcs surbaissés continus. Les bases des colonnes sont circulaires; les chapiteaux ne sont pas décorés. Dans les pages de droite, les arcs surbaissés sont brisés au centre. Les bases des colonnes sont à pans coupés; les chapiteaux sont décorés de feuillage. Des éléments foliagés (feuilles de choux?) décorent les écoinçons. Les encadrements sont pratiquement les mêmes dans tout le livre: seule la disposition des hachures d'ombre peut varier.

Le fond du paysage est parfois constitué d'une simple ligne horizontale au tiers inférieur de la composition. Dans d'autres cas, de petits monticules pointus existent au tiers supérieur de la composition, des sortes de talus anguleux les entrecoupent deci delà. Des maisons fortes, schématiquement représentées sont disposées sur le flanc des collines ou en leur sommet. Des arbres isolés ou en groupe se détachent des fonds: des touffes d'herbe et des plantes variées ornent les premiers plans.

Dans les intérieurs, un carrelage généralement blanc, recouvre le sol. Les édifices du culte sont voutés; les maisons privées ont un plafond plat ou une voûte en berceau de bois. Les fenêtres sont en plein cintre avec petites vitres en losange.

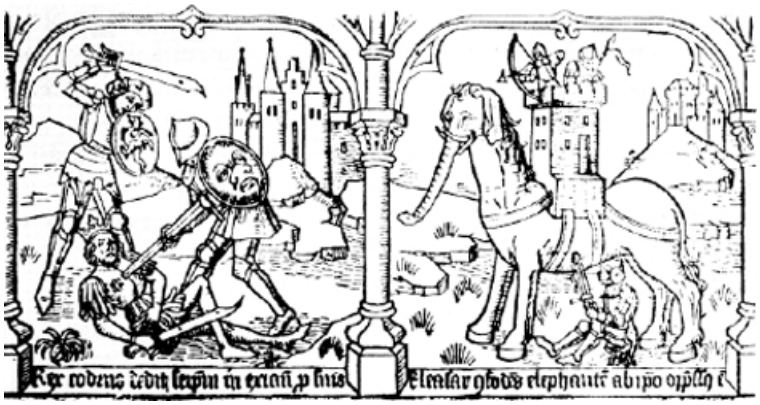
Les personnages sont élancés. La tête représente à peu près la sixième partie de la hauteur totale. Les nus sont particulièrement étirés; la taille est marquée; une ligne verticale est tracée au milieu du ventre.

Les vêtements soulignent la ligne du corps. Souvent ils tombent droit. Les plis sont réalisés par des traits droits ou brisés terminés à une ou aux deux entrémités par un crochet.

Les têtes généralement inclinées sont ordinairement vues de trois quart. Les lourdes paupières sont délimitées par un double trait fermé. La pupille est petite et n'atteint pas la ligne inférieure de l'oeil. Le nez est également constitué d'un trait double, tracé dans la prolongation des arcades sourcilières; le trait qui marque l'arête est plus appuyé.

Les profils sont rares et maladroits. Le crâne est petit et étroit. Les paupières sont dessinées comme si elles étaient vues de face. Les oreilles ne sont que rarement réalisées. Les chevelures ondulées sont divisées au centre par une raie. Chez les femmes, les cheveux

PL. 2. a. *Speculum Humanae Salvationis*, 1re édition latine, chapitre XXIV, a (Vienne, Bibliothèque nationale)



PL. 2. b. *Speculum Humanae Salvationis*, 1re édition latine, chapitre XXIV, b (Vienne, Bibliothèque nationale)

tombent sur les épaules, ou plus rarement, sont relevés sous une coiffe. Chez les hommes, les cheveux sont longs ou mi-longs; une petite mèche centrale ou une frange décore le front. Les personnages masculins portent normalement la barbe; sont imberbes des serviteurs, des jeunes gens, des gens du peuple.

Les mains sont longues et assez fines. Souvent l'index et le médium ont la même longueur. L'auriculaire est replié. Les doigts sont fréquemment groupés deux par deux, l'index et le médium d'une part, l'annulaire et l'auriculaire d'autre part.

Les auteurs sont d'accord pour reconnaître l'importance particulière des hachures d'ombre dans la détermination du style des plus anciennes gravures sur bois. Le premier maître du Speculum leur a donné une très belle facture, adaptée à leur fonction[7]. Les hachures soulignent les formes et tiennent compte de la perspective et de la lumière qui vient de gauche. La longueur des hachures est variable: elle est parfois grande (jusqu'à 7 ou 8 mm), le plus souvent très petite (de 1 à 2 mm). Dans les vêtements ou les éléments d'architecture, les hachures, horizontales ou obliques, s'appuient aux lignes des plis ou des contours. L'ombre portée est déterminée sur le sol par un grand nombre de traits horizontaux. De même de multiples petits traits disposés tous dans un sens ombrent les grandes surfaces.

La composition présente une grande continuité à travers tout le SHS sans distinction entre le premier et le second maître. À l'exception d'une vingtaine de scènes[8] sur les 156 du SHS, on peut ramener à neuf les schémas auxquels obéit l'ensemble de l'ouvrage:

Schéma 1: deux personnages (ou un groupe de personnages) sont disposés à gauche et à droite de la scène, souvent autour d'un élément central.

7 Le second graveur a soigneusement copié les encadrements du premier maître quant à la disposition des hachures. Pour les personnages et les fonds d'architecture, les hachures portent presque toutes sur le côté gauche. Ceci s'explique à notre sens pour une raison technique. Pour graver une hachure d'ombre, le burin est planté contre la ligne à ombrer. Le contrôle du point de départ de la taille est aisé, il n'en va pas de même du point d'arrivée. Très probablement gaucher, le premier graveur a tracé ses tailles de gauche à droite. Le second graveur a rencontré quelques difficultés à agir de même. Le bois a été taillé de droite à gauche, sauf dans les encadrements où on s'est efforcé d'imiter le premier maître. Les hachures très obliques dans certains encadrements des derniers chapitres montrent bien qu'il ne peut s'agir d'un travail du premier graveur.

8 La composition de ces scènes est plus libre en raison du grand nombre de personnages comme dans les batailles (chap. XVII, 2, 3, 4) ou dans la récolte de la manne dans le désert (chap. XVI, 2). Dans certains cas, les compositions peuvent s'expliquer par fidélité à une tradition (chap. XXIV, 1; XXV, 1; etc.).

chap. I, 2, 3; II, 1, 3; V, 1, 2; VI, 1, 2; VII, 1; X, 1, 4; XI, 2; XII, 1, 4; XIII, 1, 4; XIV, 4; XVI, 4; XVIII, 2, 3; XX, 1, 2, 3, 4; XXII, 1; XXII, 4; XXIII, 2, 3; XXV, 1, 3; XXIX, 3, 4.

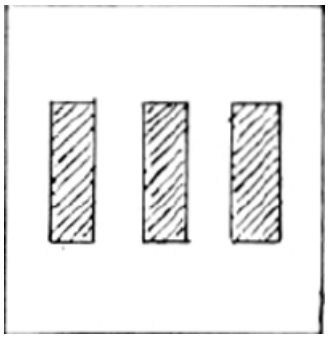


Schéma 1

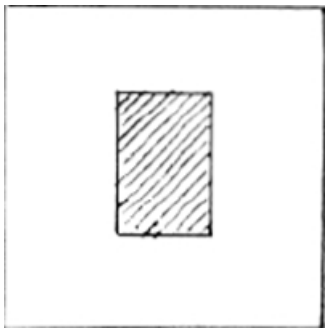


Schéma 2

Schéma 2: un seul élément est disposé au centre ou envahit toute la composition.

chap. II, 4; III, 3; IV, 2, 3, 4; V, 4; VI, 3, 4; VIII, 3; IX, 4; X, 2, 3; XII, 2; XIV, 2; XV, 2; XIX, 4; XXV, 4; XXVI, 4; XXVII, 2, 3.

Schémas 3 et 4: les accents sont disposés dans les angles opposés de la scène.

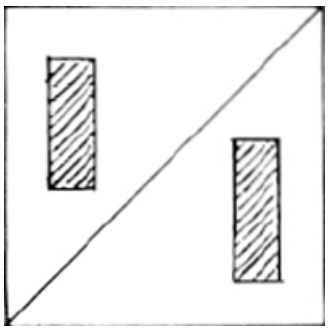


Schéma 3

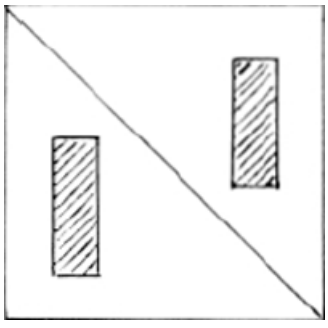


Schéma 4

chap. I, 2; III, 1; V, 3; VII, 2; VIII, 4; XII, 3; XIII, 3; XXV, 2; XXVII, 3.

Schémas 5 et 6: deux éléments d'inégale importance envahissent la scène dans les proportions de un à deux tiers.

chap. II, 2; III, 2, 4; IV, 1; VII, 3; IX, 3; XI, 4; XIV, 3; XV, 3; XVII, 1; XIX, 3; XXI, 2; XXIII, 4; XXVII, 1, 2, 4.

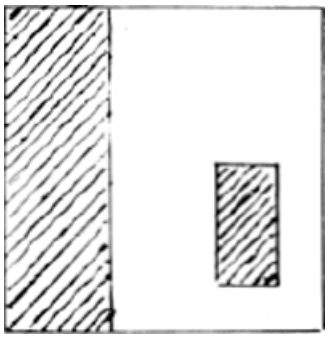


Schéma 5

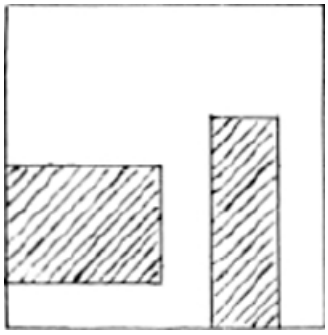


Schéma 6

Schéma 7: dans une composition de type circulaire, les personnages sont groupés autour d'une table, d'un élément d'architecture, ou autour du personnage principal de la scène.

chap. XIV, 1; XVI, 1, 3; XVIII, 1; XIX, 1, 2; XXI, 1; XXII, 3; XXIII, 1; XXV, 2; XXVI, 1, 2, 3; XXVIII, 1, 4.

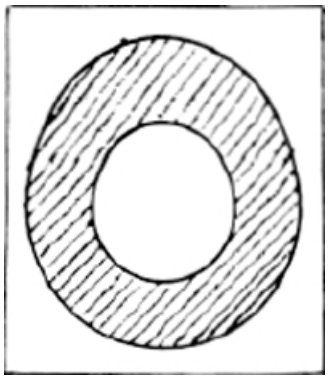


Schéma 7

Schémas 8 et 9: composition double: en deux registres, ou deux scènes juxtaposées.

chap. I, 1; XVIII, 4; XXIX, 1.

Ces schémas, en nombre limité expriment un constant équilibre des masses, des valeurs, des accents, image d'une vraie science de la composition.

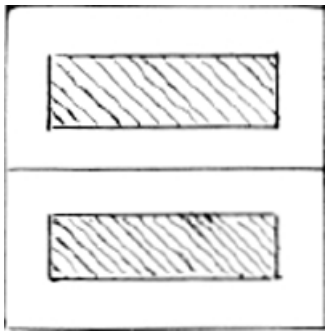


Schéma 8

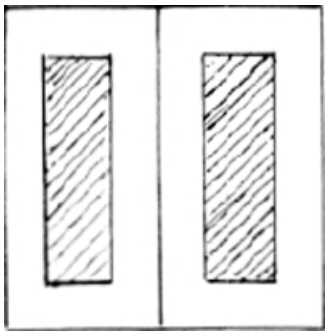


Schéma 9

* * *

Le SHS a été fréquemment mis en rapport avec la Biblia Pauperum, le Canticum Canticorum et l'Alphabet grotesque[9]. Il nous parait possible de préciser ces rapports pour les deux premiers de ces ouvrages[10]. Il existe une correspondance de style et une correspondance de thèmes entre la Biblia Pauperum (S. I-VII) et le SHS (pl. 3 et 4).

Les scènes des deux livres sont disposées dans des encadrements d'architecture. Les colonnettes des encadrements de la Biblia se retrouvent dans les pages de gauche du SHS. Les écoinçons évidés et les arcs en anse de panier se retrouvent dans les deux livres.

Les paysages ont des points communs: les petits monticules pointus, les arbres, les petites forteresses sur les collines (encore que dans la Biblia, les forteresses sont souvent de grandes dimensions). Les touffes d'herbe du SHS existent dans la Biblia mais non les plantes variées des premiers plans.

La plupart des éléments qui constituent les intérieurs du SHS existent déjà dans la Biblia mais en nombre relativement réduit; certains d'entre eux ne sont parfois que suggérés.

Les personnages ont des visages semblables dans les deux livres. Les canons sont également les mêmes. L'exécution des mains est moins soignée dans la Biblia. Les mains sont souvent trop grandes et disposées de manière peu naturelle. Les mains de beaucoup de personnages ne sont pas visibles (il s'agit peut-être d'un moyen

9 Cette question, relativement peu approfondie, a reçu des réponses diverses. À titre d'exemple: S. Sotheby (*op. cit.*, p. 152) attribuait à un même artiste la Biblia Pauperum, le Canticum et les bois du premier graveur du SHS. G. Zedler (*op. cit.*, p. 94-95) estimait qu'un artiste était l'auteur de la Biblia Pauperum et du SHS, mais que le Canticum d'une facture mions soignée était d'une autre main. A. Hind, *op. cit.*, p. 247, pense que l'auteur des bois du Canticum est très probablement le premier graveur du SHS. Il hésite à attribuer à la même main la Biblia Pauperum.

10 La comparaison de l'Alphabet grotesque avec les précédents ouvrages est forcément limitée en raison du caractère même de cette oeuvre alliant fantaisie et facture puissante. L'Alphabet ne peut être rapproché de la Biblia ni du Canticum; le premier s'en distingue notamment par le traitement sommaire des mains; le second par une facture assez négligée et un style gracieux.

Par contre l'Alphabet daté de 1464 présente certaines analogies avec le SHS; on trouve le même trait incisif, la même qualité de taille, le même type de hachures, des ressemblances dans le type de certains personnages. Malgré cela, la nature de la relation entre les deux oeuvres ne nous paraît pas pouvoir être établie.

PL. 3. *Biblia Pauperum*, S. I, folio 8 (Eszbergorn [Hongrie], Erzdiözese Bibliothek)

PL. 4. *Biblia Pauperum*, S.I, folio 22 (Esztergorn [Hongrie], Erzdiözese Bibliothek)

de contourner la difficulté à les représenter). Dans leur ensemble les vêtements sont analogues; les plis à crochets de la Biblia sont un peu moins anguleux que ceux du SHS.

Les hachures d'ombre sont disposées à gauche des traits qu'elles soulignent. Dans la Biblia, les hachures parallèles et courtes sont relativement sommaires; elles sont horizontales et rarement inclinées. Parfois la taille entame la ligne sur laquelle elles s'appuient. Dans le SHS, la longueur des hachures est variée et adaptée au but; leur inclinaison va dans le sens de la perspective. Dans les grandes surfaces, là où le graveur du SHS a disposé une multitude de petits traits, le maître de la Biblia a utilisé de larges hachures.

Le format haut et étroit des scènes de la Biblia rend difficile la composition[11]. L'artiste a souvent dû se contenter de superposer ou de juxtaposer les éléments. On retrouve cependant certains schémas répertoriés dans le SHS:

le schéma 1:	f° 4: 2; f° 9: 2, 3; f° 15: 2; f° 16: 2.
le schéma 2:	f° 39: 1.
les schémas 3 ou 4:	f° 2: 1; f° 7: 1; f° 8: 1; f° 12: 1.

Il existe aussi une correspondance des thèmes entre les deux livres. Les scènes suivantes du SHS reprennent avec une certaine fidélité les compositions mises en regard de la Biblia.

SHS	**Biblia**
chap. VII a	f° 2: 1
chap. X a, b	f° 4: 1, 2, 3
chap. XI a	f° 5: 2
chap. XII a	f° 9: 2
chap. XII b	f° 9: 3
chap. XIV a	f° 13: 2

La reprise des scènes de la Biblia par le graveur du SHS se fait avec des transformations dans le sens d'une certaine modernisation. Il en va ainsi pour la Nativité et la Récolte de la Manne.

11 Pour chaque feuillet, les scènes sont conventionnellement numérotées de gauche à droite, de 1 à 3.

C. Doudelet[12] avait déjà insisté sur l'analogie de traitement de cette dernière scène dans le SHS et le Triptyque du Saint Sacrement de Thierry Bouts (Louvain, Saint-Pierre).

Divers éléments relevés dans le SHS et la Biblia se retrouvent dans le Canticum Canticorum (pl. 5 et 6).

Les scènes du Canticum ne sont pas systématiquement inscrites dans un cadre architectural. Lorsque ce cadre existe, il est semblable à ce qu'on trouve dans le SHS (notamment la colonnette à triple anneau).

Les paysages du Canticum sont plus schématiques et d'exécution moins soignée que ceux du SHS. Ils sont souvent réduits à quelques éléments: des rochers, des arbres, des forteresses. Les premiers plans sont ornés d'herbes et de plantes dont plusieurs sont reprises du SHS.

Les intérieurs du Canticum sont semblables à ceux du SHS, mais on n'en voit jamais les plafonds.

Par l'ensemble de leurs caractères, les personnages du Canticum sont apparentés à ceux des deux autres livres. Toutefois, ils sont plus élancés. La tête tient jusqu'à huit fois dans la hauteur totale du corps. Cette recherche de grâce correspond bien avec le sujet et l'esprit de l'oeuvre.

Les hachures d'ombre sont courtes et pour la plupart horizontales; elles se trouvent sur les côtés droits des traits verticaux auxquels elles sont accolées. Les grandes surfaces sont couvertes, tantôt de longues hachures comme dans la Biblia, tantôt de nombreux petits traits comme dans le SHS. Chaque élément a son ombre portée; ceci est neuf par rapport à la Biblia et rapproche le Canticum du SHS.

Le problème de la composition se présente à l'inverse de celui de la Biblia. Le format des compositions est très vaste et ne comprend que peu de personnages. Le statisme des thèmes amène l'auteur à représenter les personnages alignés avec des variantes de disposition et de nombre. Parfois le graveur met à profit la largeur de la composition pour juxtaposer deux scènes (f° 1, 3, 6, 9, 13, 14) selon les illustrations jumelées du SHS.

***

12 C. Doudelet, *Le Speculum humanae salvationis de Florence*, Gand-Anvers, 1903, p. 151-152.

PL. 5. *Canticum Canticorum*, 1re édition, folio 11 (Paris, Bibliothèque nationale)

PL. 6. *Canticum Canticorum*, 1re édition, folio 13 (Paris, Bibliothèque nationale)

Des schémas de composition semblables sont appliqués dans la Biblia Pauperum et dans le SHS. Mais de l'un à l'autre, les compositions vont dans le sens d'une élaboration plus poussée et d'une plus grande variété, d'une disposition meilleure des éléments dans l'espace, d'une plus juste perspective. Une comparaison entre d'autres points des deux livres va dans le même sens. Dans la Biblia, la facture des mains est sommaire, les premiers plans peu ornés, les hachures d'ombre moins bien disposées. Dans le SHS, le dessin des mains est réalisé sans difficulté, les premiers plans s'ornent de plantes diverses, les hachures d'ombre sont disposées avec plus de sensibilité.

La grande analogie de style et de thèmes iconographiques, l'évolution constante dans le sens d'une amélioration permettent de voir dans les deux oeuvres une même manière ou même une seule main. La distance entre les oeuvres peut s'expliquer par le temps nécessaire à réaliser la maturité d'un style. Ceci concorde bien avec les datations généralement proposées vers 1460 pour la Biblia et 1470 pour le SHS.

Le Canticum Canticorum comprend un certain nombre d'éléments communs à la Biblia et au SHS. La comparaison de ces trois livres fait situer le Canticum à une place intermédiaire entre la Biblia et le SHS. L'élaboration des hachures d'ombre y est plus avancée que dans la Biblia, mais moins bien exécutée que dans le SHS, Les éléments qui composent les fonds du Canticum n'ont pas encore reçu leur application systématique comme dans le SHS. La qualité inférieure de la taille, notamment l'interruption de certains traits par des blancs, les négligences dans les paysages, les déformations dans certains visages peuvent être considérées comme des maladresses du graveur, ce qui n'empêche pas que le dessin provienne d'un même artiste ou d'un même atelier.

De speculum humanae salvationis en zijn relatie tot de biblia pauperum en het canticum canticorum

De *Speculum Humanae Salvationis* (SHS) is in zijn 4 oudste uitgaven verwant aan de groep van de Vlaamse xylografische incunabelen. In deze 4 edities, die geen vermelding van plaats en jaartal van uitgave dragen

en waaraan ook de auteursnaam ontbreekt, komt eenzelfde reeks houtsneden voor. In deze reeks zijn echter twee verschillende stijlen te onderscheiden. De eerste stijl (hoofdstukken I-XXIV) getuigt van een grote trefzekerheid; de tweede (hoofdstukken XXV-XXIX) daarentegen verraadt onbehendigheid en onzekerheid. Een nader onderzoek van de eerste stijl stelt ons in staat de reeds vaker ter sprake gebrachte relatie tussen de SHS, de *Biblia Pauperum* en het *Canticum Canticorum* met grotere nauwkeurigheid vast te stellen. Heel wat stilistische kenmerken die men in de SHS aantreft vindt men ook in de *Biblia Pauperum* terug. Opvallend is de overeenkomst in de architecturale omlijstingen, in de landschappen en in de factuur van de figuren. In beide boeken treft men ook gelijkaardige typen van compositie en van thematiek in de voorstellingen aan. De arceringen worden aangebracht links van de lijnen die ze ondersteunen. In de *Biblia Pauperum* zijn ze eerder kort, vrij beperkt in aantal en dikwijls horizontaal gericht. In de SHS hebben deze arceringen een wisselende lengte en volgen ze min of meer de richting van de perspectief.

In het *Canticum Canticorum* zijn sommige taferelen in een soortgelijke architecturale omlijsting gevat als deze die in de SHS gebruikt worden. De interieurs, evenals sommige landschapselementen, vertonen in beide werken een sterke overeenkomst. De figuren in het *Canticum Canticorum* zijn rijziger van gestalte dan de figuren in de SHS, maar in de uitwerking merkt men nauwelijks enig verschil. In het *Canticum Canticorum* werden de korte, horizontale arceringen aangebracht rechts van de lijnen die ze ondersteunen.

Van de *Biblia* verschilt de SHS door een meer doorgewerkte compositie, een grotere verscheidenheid en een juistere perspectief. In de SHS zijn de arceringen gevoeliger aangebracht, de versierde voorgronden beter uitgewerkt en de handen soepeler getekend. Zowel de sterke overeenkomsten in stijl en in voorstelling als de geleidelijke perfectionering verraden eenzelfde manier van werken en zelfs eenzelfde hand. Het tijdsverloop tussen de vooropgezette dateringen (1460 voor de *Biblia Pauperum* en 1470 voor de SHS) zou als verklaring kunnen gelden voor de periode die een kunstenaar nodig heeft om tot stilistische rijpheid te komen. Het *Canticum Canticorum* dient te worden gesitueerd tussen beide andere werken in. De arceringen zijn er bijv. beter in uitgewerkt dan in de *Biblia Pauperum*, maar minder goed dan in de SHS. Een aantal onvolkomenheden die bij het *Canticum Canticorum* opvallen (zoals slordigheden in het landschapsbeeld, de misvorming van sommige gezichten, de onderbreking van lijnen) moeten aan de graveur worden toegeschreven; de tekeningen daarentegen zijn zeer duidelijk door eenzelfde kunstenaar of door eenzelfde atelier ontworpen.

Kopergravure en houtsnede in de boekillustratie van het Plantijnse huis in de tweede helft van de XVIe eeuw

door Leon Voet
(Antwerpen)

De grafische kunst wordt meestal benaderd vanuit een kunsthistorische optiek, net zoals de boekdrukkunst vooral wordt bestudeerd in functie van estetische vormgeving en/of culturele impact van de gepubliceerde werken. Er is nochtans een ander element dat toen zoals nu zwaar doorwoog en in vele individuele gevallen de kaarten beduidend dooreenschudde: het financiële aspect. De toenmalige drukkers en prentenhandelaars waren net zo min als hun nazaten maecenassen, die enkel en alleen werkten met de wens en het verlangen dat toekomstige generaties over hun producten veel goeds zouden weten te vertellen. Ze waren zakenlieden die hun bedrijf moesten doen renderen. Kostprijs en winstmarge waren factoren waarmede ook de reuzen in het bedrijf terdege rekening dienden te houden.

De grafiek kende, tot de opkomst heel op het einde van de 18e eeuw van de lithografie, slechts twee grote reproductietechnieken: de houtsnede en de kopergravure (in haar twee varianten: de burijngravure en de ets). Beide technieken werden in de 15e eeuw op punt gesteld en hun produkten begonnen vanaf de tweede helft van de 15e eeuw verspreid te geraken, hetzij als losse prenten, hetzij verwerkt in boeken als illustratiemateriaal.

De evolutie van houtsnede en kopergravure in de Nederlanden (en in de rest van Europa) is evenwel verschillend verlopen naar-

gelang het ging om prenten of boekillustratie. Bij de prent zou de houtsnede in de beginjaren van de 16e eeuw haar aanvankelijke hegemonie snel zien aantasten door de kopergravure. Omstreeks het midden van de eeuw was de balans reeds volledig doorgeslagen: de kopergravure overheerste nu onbedreigd, terwijl de houtsnede nog slechts uitzonderlijk opdook in minder artistieke of althans minder artistiek bewuste 'volkse' prenten.

In de Nederlanden kan het begin van de doorbraak van de kopergravure in de boekillustratie worden geplaatst in 1566 met de publicatie door Plantin van de *Vivae imagines partium corporis humani*, een medisch tractaat van Valverda en Vesalius, versierd met 42 burijngravures.

Maar de houtsnede vermocht in de boekillustratie haar stellingen langer te handhaven. Zelfs in de Officina Plantiniana drong de kopergravure slechts langzaam door[1]. Plantin verklaarde nog in 1567, in een brief aan kardinaal Granvelle, met grote beslistheid wel te kunnen en durven adviseren waar het houtsneden betrof, maar verstek te moeten geven zodra het ging om kopergravures[2]. Er mag worden aangenomen dat Plantin in de volgende jaren meer vertrouwd geraakte met de kopergravure, maar in zijn geïllustreerde werken bleven de houtsneden een belangrijke plaats innemen. De opmars van de kopergravure was echter ook op het terrein van de boekillustratie niet te stuiten; rond 1600 had ze ook in dit domein in gans West-Europa het pleit gewonnen - al was haar zege niet zo absoluut als in de wereld van de prent.

Waarom dit verschil in evolutie? De houtsnede geeft enkel zwart-wit-tegenstellingen. De kopergravure kan zich uitleven in geraffineerde nuances met een ver doorgedreven fijnheid van uitvoering. 'Kenners' en verzamelaars zijn dan ook reeds vroeg de

1 Over de boekillustratie in het Plantijnse huis: L. Voet, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp. II. The Management of a Printing and Publishing House in Renaissance and Baroque*, Amsterdam-London-New York, 1973, pp. 194-243.

2 Brief van 8 augustus 1567 (*Correspondance de Plantin*, III, nr. 342): 'Mais quant est des figures taillées en cuivre, je ne voys pas que ce soit chose là où je m'entende ne de quoy je me doibve mesler aucunement: bien s'il est besoing de quelques figures aux livres, les quelles se puissent tailler en bois, en feray-je volontiers le devoir.'

voorkeur beginnen geven aan de meer verfijnde kopergravure boven de grover aandoende houtsnede. Deze laatste laat zich snel vervaardigen en de gebruikte grondstof is goedkoop - een eenvoudig houtblok. Het afdrukken kan geschieden op gewone drukpersen aan hetzelfde snelle tempo als voor typografisch zetsel - in het Plantijnse huis een gemiddelde van niet minder dan 1250 bladen recto en verso of 2500 afdrukken per dag en per werkende pers. De bewerking van een koperplaat met burijn of salpeterzuur vergt oneindig meer tijd en geduld; de plaat zelf is vrij duur; het tempo waarmede ze op een speciale diepdrukpers kan worden gereproduceerd ligt heel wat lager dan voor de houtsnede. Dit betekent dat normaal, d.w.z. alleen rekening houdend met de tijd en inspanning gevergd voor produktie en afdrukken, en abstractie gemaakt van de eventuele commerciële waarde van de betrokken kunstenaar, de kopergravure beduidend duurder uitkwam dan de houtsnede[3] - en dan ook geregeld heel wat duurder werd verkocht[4].

De factor prijs speelde een geringere rol bij de losse prent, in deze zin dat de verzamelaars zich reeds vroeg bereid toonden grote sommen neer te tellen voor in hun ogen artistiek hoogstaande werken. Het verzamelen van grafisch werk was inderdaad in de 16e eeuw reeds uitgegroeid tot een ware manie, die in intensiteit en wat vele uitwassen betreft niet moest onderdoen voor wat we thans kunnen waarnemen. Plantin heeft het reeds in 1567, in een merkwaardige brief aan een Italiaanse verzamelaar, in verband met prenten van Albrecht Dürer, over verschillen in afdrukken en de fantastische verschillen in prijzen, die dat met zich kon brengen[5].

3 Gegevens over het financiële aspect van aanmaken en afdrukken van houtsneden en koperplaten aan de hand van het Plantijnse archief in Voet, *op. cit.*

4 Cf. eveneens A.J.J. Delen, 'Christoffel Plantin als prentenhandelaar' in *De Gulden Passer*, 10, 1932, pp. 1-24, voor de prijzen van prenten verkocht door Plantin. Vergelijking tussen houtsneden en koperplaten is evenwel praktisch onmogelijk te maken, omdat in Plantins boekhouding het onderscheid tussen beide zelden of nooit wordt gemaakt en de aantekeningen zo summier zijn dat de identificatie van de prenten zeer moeilijk is. Waar identificatie wel mogelijk is, blijkt het vrijwel steeds te gaan om kopergravures: Plantin als prentenhandelaar moet in hoofdzaak deze groep reproducties hebben verhandeld. Interessant is de vaststelling dat de genoteerde prijzen doorgaans aan de zeer hoge kant liggen wanneer vergeleken met boeken.

5 Brief aan Franciscus Gentilis te Padua, 19 juli 1567: '... Or, monsigneur, il vous plaira entendre qu'il se trouve bien quelques pièces de St. Eustace [prent van Dürer] vieilles, qui se vendent bien jusques 6 fls. la pièce, d'autres à 4 fls. et d'autres à 3 fls. la pièce, combien qu'ils soyent d'une mesme planche et main dudict Albert Durer, et ainsi aussi de divers prix par trop différents de l'ung à l'autre, ce qui advient par le jugement ou affection de painctres ou cognoisseurs de telles pourtraictures, qui prisent quelquefois l'une pièce (bien que d'une mesme main, planche, jour et heure imprimée) 2, 3 ou 4 fois au double plus que l'autre, chose qui se trouveroit fort estrange à ceux qui ne l'ont expérimenté et qui par conséquent pourroit faire esmerveiller ceux à qui on les pourroit envoyer sans préadvertissement...' (*Correspondance de Plantin*, I, nr. 59; eveneens gereproduceerd in Delen, *op. cit.*, p. 14).

Een markt voor de dure kunstprent had zich al vroeg in de 16e eeuw gevormd en in de strijd om de gunsten van de rijke verzamelaars moest de ietwat stunteliger voorkomende houtsnede snel begeven.

Op het terrein van de boekillustratie lag het probleem heel anders. De illustratie was slechts een bijkomend element in het geheel van de factoren die de kostprijs van een boek bepaalden - en mocht zodoende, althans voor de doorsnee-uitgaven, niet te hoog oplopen zonder de verkoopmogelijkheden van het werk in het gedrang te brengen. Er was daarenboven een technisch bezwaar voor het gebruik van kopergravures: gravure en typografische tekst dienden op afzonderlijke persen gedrukt, eerstgenoemde aan een eerder traag tempo, laatstgenoemde aan een beduidend hoger ritme. Moest men een typografische tekst aanbrengen op een gravure, dan dienden de bladen met de illustraties nog eens op de drukpersen gelegd met alle bezwaren vandien om gravure en tekst precies te laten samenvallen.

Het is derhalve niet te verwonderen dat, terwijl in de wereld van de prent de kopergravure reeds in de eerste helft van de 16e eeuw haar concurrent grotendeels verdrong, de boekdrukkers rustig voortgingen houtsneden te gebruiken voor hun geïllustreerde werken. Maar de liefhebbers, verwend door de prent, begonnen eveneens kopergravures in de boeken te verlangen - en toonden zich bereid de hogere prijs te betalen. De volksboeken, afgestemd op een weinig kapitaalkrachtig publiek, zijn tot in de 18e eeuw houtsneden blijven aanwenden. Voor initialen en sierstukken en voor wetenschappelijke werken met een overvloed aan illustraties, zoals bv. botanische verhandelingen, is men in de 17e eeuw en ten

dele nog in de 18e eeuw trouw gebleven aan de houtsnede. Maar voor de ietwat meer gesofisticeerde werken begon vanaf de jaren '60 van de 16e eeuw de doorbraak van de kopergravure en had deze omstreeks de eeuwwisseling ook op dit terrein virtueel de zege behaald.

Het ligt niet in onze bedoeling in dit kort bestek de evolutie inzake boekillustratie in de Plantijnse drukkerij te detailleren[6], maar wel aan te tonen hoe in deze overgangsfase in de tweede helft van de 16e eeuw Plantin heeft gepoogd de twee tendenzen inzake boekillustratie zoniet te verzoenen dan toch te harmoniëren, in een specifieke reeks uitgaven, met name liturgische werken (brevieren, missalen, getijdenboeken). Waarbij we ons hier meer in het bijzonder zullen concentreren op de brevieren.

De hervorming van het Romeins brevier, aanbevolen door het Concilie van Trente en gerealiseerd door toedoen van Pius V (bulle van 9 juli 1568), beloofde een buitenkans te worden voor de drukkers. Paus Pius V had weliswaar aan de Romeinse drukker Paulus Manutius het monopoolrecht verleend voor de ganse christenheid, maar Manutius kon deze opdracht onmogelijk aan. Plantin vermocht door de tussenkomst van kardinaal Granvelle tot een accoord te geraken met Manutius over het drukkersalleenrecht in de Nederlanden (bekrachtigd door het pauselijk privilege van 22 november 1568). Reeds op 24 januari 1569 begon Plantin aan een eerste editie in-8^{o} van het nieuwe Romeinse brevier. Twee andere uitgaven in-8^{o} volgden nog hetzelfde jaar. Kort daarop vernam Plantin dat Filips II onderhandelde met de paus over speciale brevieren voor Spanje. Hij haastte zich om de Spaanse monarch zijn goede diensten aan te bieden. Op 1 februari 1571 bekwam hij het virtueel monopool voor de verkoop van brevieren in Spanje - waarbij Filips II zelf als tussenpersoon en gelegenheidsboekhandelaar zou optreden. Een wel wat ongewoon facet van de activiteiten van de stugge Spaanse monarch! Van 1571 tot 1576 produceerde Plantin op reusachtige schaal brevieren voor de Spaanse markt, tot in 1576 de troebelen in de Zuidelijke Nederlanden, culminerend met de Spaanse furie (4 november 1576), de

6 Zie overigens het hoofdstuk gewijd aan de boekillustratie in *The Golden Compasses.*

lucratieve handel met het Iberische schiereiland ontwrichtten. Na de kapitulatie van Antwerpen in augustus 1585 heeft Plantin de betrekkingen met Filips II niet heraangeknoopt, in hoofdzaak wegens de door de oorlog zo moeilijk geworden verbindingen met het Zuiden. Pas onder Plantins opvolger, Jan Moretus, werd de draad heraangeknoopt. Dit neemt niet weg dat ook na de Spaanse furie Plantin brevieren is blijven drukken, zij het nu in hoofdzaak bestemd voor de lokale markt[7]...

Plantin heeft in vliegende vaart de eerste uitgave van het nieuwe brevier op de persen gelegd. De vraag bleef zodanig groot dat de uitgaven elkaar bleven opvolgen en de drukker slechts een minimale aandacht kon besteden aan de illustratie, die beperkt bleef tot enkele kleine, vrij onooglijke houtsneden die steeds werden herhaald[8]. Het eerste brevier voor Spanje had dezelfde houtsneden[9].

De Spaanse koning, die, met de meticuleuze zorg hem eigen, het project van zeer dichtbij volgde, of zijn raadgevers, die toen eveneens Plantin tot wanhoop dreven met hun soms tegenstrijdige raadgevingen, wenken en bevelen, moeten deze banale illustraties niet naar hun zin hebben gevonden. In elk geval, in de daaropvolgende edities bestemd voor de Spaanse markt, zelfs in de monumentale en prachtvol uitgevoerde in-folio uitgave van 1573, ontbreekt elke illustratie, tenzij eventueel een kleine houtsnede op de titelpagina[10].

7 Cf. L. Voet, *The Golden Compasses*, I, Amsterdam-London-New York, 1969, pp. 65-69, en de aldaar gegeven bibliografie.

8 Uitgaven van 1569, in-8^{o} [1e editie (Museum Plantin-Moretus = MPM, A 1428), 2e editie (MPM, A 1639^{2}), 3e editie (MPM, R 13.37)]: een achttal minuscule houtsneden, gemiddeld 3 × 3 cm.; 1569, in-16^{o} (MPM, K 55): 7 ills., 3 × 3 cm., en 15 ills., 2 × 2 cm.; 1570, in-8^{o} (Biblioteca Nazionale Centrale, Florentië): 7 ills., 3 × 3 cm.; 1570, in-8^{o}, 2 delen (enkel exemplaar bekend van Pars Aestivalis: MPM, A 1242): 3 ills. in Pars Aestivalis, gemiddeld ca. 3 × 3cm.; 1571, in-8^{o} (MPM, A 410): 8 ills., ca. 3 × 3 cm., en 13 ills., ca. 2 × 2 cm.; 1571, in-16^{o} (MPM, A 219): 7 ills., 3 × 3 cm,; 1572, in-8^{o} (British Museum, 3405. e. 9): 19 ills., 3 × 3 cm. en 2 × 2 cm.

9 1572, in-8^{o} (MPM, A 1244): 8 ills., ca. 3 × 3 cm., en 14 ills., ca. 2 × 2 cm.

10 1573, in-folio (Universiteitsbibliotheek Bologna, AM. M. III, 21); 1573, in-8^{o} (A 1245); 1574, in-8^{o}, 2 delen (MPM, A 1243). Van de uitgaven in -16^{o} van 1572 en 1573 zijn ons geen exemplaren bekend; ze kunnen eventueel illustraties hebben bevat.

Het probleem van de illustratie was nochtans niet veronachtzaamd geworden. De eerste edities voor Spanje waren eenvoudigweg niet geïllustreerd omdat het aanmaken van het gewenste materiaal heel wat tijd in beslag nam. In 1574-1575 was men tenslotte zover geraakt... Op 12 oktober 1575 werden 1200 exemplaren verscheept naar Spanje van een nieuwe monumentale in-folio uitgave, deze maal geïllustreerd - in twee versies. De gedrukte tekst was identiek, maar in een aantal exemplaren waren de illustraties in houtsnede, terwijl in andere exemplaren de corresponderende bladzijden waren voorbehouden aan kopergravures[11]. Plantin en Filips II, of Filips II en Plantin, hadden een oplossing gevonden voor het probleem hoe een geïllustreerd werk op de markt te brengen dat voldoening kon schenken zowel aan de minder kapitaalkrachtigen als aan de meer tot betalen geneigde liefhebbers. Zeer interessant is de in de verzendingsnota opgegeven verhouding tussen de twee groepen: 1083 'à figures de bois' tegen 117 'à figures de cuivre'[12]. Het aantal liefhebbers in Spanje bereid om een hogere prijs te betalen voor artistiek hoger gekwoteerde typografische waar werd dus nog vrij gering geacht. De bewaarde gegevens laten ongelukkigerwijze niet toe na te gaan aan welke prijzen de exemplaren met houtsneden en de exemplaren met kopergravures werden verkocht[13].

Dit detail wordt wel gegeven voor de in-4^{o} editie, die eveneens het jaar 1575 heeft op de titelpagina, maar in werkelijkheid reeds einde 1574 was voltooid en als zodanig enkele maanden vóór de in-folio-uitgave op de markt was gebracht[14].

Traditiegetrouw waren er slechts een achttal gravures, relatief beperkt van afmetingen; daarenboven had de uitgave met de hout-

11 Met houtsneden: MPM, A 554; met kopergravures: Escorial, 1. IV 14; Biblioteca Nacional, Madrid, R. i. 3. Houtsneden: gesneden door Antoon van Leest en Gerard Jansen van Kampen naar ontwerpen van Pieter van der Borcht; 7 ills., 27 × 19 cm. Kopergravures: enkele met monogram van Joannes Wiericx; 7 ills. in lichtelijk afwijkende afmetingen (gemiddeld ca. 28 × 19 cm.).

12 MPM, Arch. 22.

13 De verzendingsnota geeft geen prijzen. In MPM, Ms. 296, f^{o} 2, wordt slechts één enkele verkoopprijs genoteerd: 10 fl., wat zeer hoog is en denkelijk slaat op een luxus-uitgave.

14 Cf. *Correspondance de Plantin*, IV, nrs. 551, 580, 593.

sneden één kopergravure gekregen[15]. Desondanks was het verschil in verkoopprijs beduidend te noemen: terwijl de exemplaren met houtsneden werden verkocht aan 3 fl. (hetzij een 3000 huidige Belgische franken)[16], kwamen de exemplaren 'cum figuris aeneis' op 4 fl. (ca. 4000 huidige Belgische franken)[17]. We hadden a priori verondersteld dat de hogere investering, die het gebruik van kopergravures als boekillustratie betekende, automatisch op de kopers zou worden verhaald. Hier heeft men nu eindelijk een voorbeeld uit de praktijk: een verschil van 1 fl. - een 1000 huidige Belgische franken! - voor exemplaren, die enkel van elkaar afweken door de verschillende techniek in dewelke zeven betrekkelijk kleine illustraties waren uitgevoerd! Maar de verhouding tussen de twee groepen zoals opgestuurd naar Spanje - 1900 exemplaren met houtsneden, tegenover slechts 300 exemplaren met kopergravures[18] - toont, zoals voor de in-folio-uitgave, opnieuw duidelijk genoeg aan dat noch Plantin noch zijn koninklijke verkoopsagent de Spaanse markt zeer rijp achtten voor meer verfijnde bibliofiele producten.

De troebelen stelden in 1576 een einde aan de transacties tussen Plantin en Filips II, maar, zoals hoger reeds gezegd, bleef de aartsdrukker brevieren aan de lopende band produceren voor een meer West-Europese markt (Nederlanden, Frankrijk, Duitse rijk) - en hij is hierbij de reeds beproefde methode blijven volgen om de edities te differentiëren in exemplaren met houtsneden en exemplaren met kopergravures[19]. Door het ontbreken van verzendingsnota's is het voor deze latere uitgaven onmogelijk om de verhouding tussen de twee groepen te bepalen, maar we beschikken althans

15 Enkel een exemplaar met houtsneden bekend (MPM, A 579): 7 houtsneden gesneden door Antoon van Leest naar ontwerpen van Pieter van der Borcht, 11 × 7,5 cm.; 1 kopergravure, 16, 8 × 11,2 cm.

16 Fl. of carolusgulden, verdeeld in 20 stuivers. Over de waarde van de carolusgulden in de tweede helft van de 16e eeuw: L. Voet, *The Golden Compasses*, I, pp. 440-443.

17 MPM, Ms. 296, f^{o} 2, en Ms. 164, f^{o} 4.

18 Verzending op 17 januari 1575: MPM, Arch. 22.

19 Een paar uitgaven werden niet geïllustreerd, op één enkele houtsnede na: 1580, in-16^{o} (Bodleian library, Oxford; Bibliothèque nationale, Parijs), met 1 houtsnede, ca. 9 × ca. 6 cm., gesneden door Arnold Nicolai; in-16^{o} (Staatsund Stadtbibliothek Augsburg) met dezelfde houtsnede als in de 1580-uitgave. Verkoopprijs respectievelijk 1 fl. 2 st. en 1 fl. 4 st.

over de verkoopprijzen - en deze spreken nog steeds dezelfde taal[20].

Uitgaven	Verkoopprijs per exemplaar	
	Houtsneden	**Kopergravures**
- 1577, in-8^{o} (8 ills., 11 × 7,5 cm.)[21]	1 fl. 10 st.	2 fl.
- 1579, in-16^{o}, 2 delen (9 ills.; 6:9 × 6 cm.; 3: 5,5 × 5,5 cm.)[22]	1 fl. 10 st.	2 fl. 5 st.
- 1584, in-8^{o} (8 ills., 11 × 7,5 cm.)[23]	1 fl. 2 st.	2 fl. 2 st.
- 1587, in-4^{o}, 2 delen (10 ills., 11 × 7,5 cm.)[24]	5 fl.	6 fl.
- 1588, in-8^{o} (8 ills., 11 × 7,5 cm.)[25]	1 fl. 2 st.	2 fl. 2 st.
- 1588, in-8^{o}, 2 delen (?)[26]	3 fl.	4 fl.
- 1589, in-16^{o} (6 ills.)[27]	1 fl. 5 st.	1 fl. 10 st.

20 De verkoopprijzen van deze werken zijn genoteerd in MPM, Ms. 296, f^{o} 2; voor de werken vanaf 1580 eveneens in Ms. 321.

21 Enkel exemplaren bekend met houtsneden (MPM, A 1256 en A 1227): 8 ills., 11 × 7,5 cm., waarvan 7 reeds gebruikt in de in-4^{o} uitgave van 1575.

22 Enkel exemplaren bekend met houtsneden (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Th. Lt. K.; Staatsbibliothek München, Rar. 1749): enkele met het monogram van Arnold Nicolai.

23 Enkel een exemplaar bekend met kopergravures (Oxford, Corpus Christi College, Z. 56.13): 8 ills., ca. 11 × 7,5 cm., waarvan enkele met het monogram van de ontwerper Pieter van der Borcht en van de graveurs Pieter Huys en Joannes Wiericx. Van deze uitgave werden 2500 exemplaren gedrukt (MPM, Arch. 788), maar de verhouding tussen exemplaren met houtsneden en exemplaren met kopergravures wordt niet gegeven.

24 Exemplaren met houtsneden: MPM, A 1565, en Universiteitsbibliotheek Amsterdam; exemplaren met kopergravures: Staatsbibliothek München en Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (enkel Pars Hiemalis). Houtsneden: gesneden door A. van Leest naar ontwerpen van P. van der Borcht; 10 ills., 11 × 7,5 cm., waarvan de meeste reeds werden gebruikt in de uitgaven in -4^{o} van 1575 en in -8^{o} van 1577. Kopergravures: enkele met het monogram van de ontwerper P. van der Borcht en van de graveurs Abraham de Bruyn, Pieter Huys en Joannes Wiericx; 10 ills., ca. 11 × 7,5 cm., waarvan de meeste eveneens reeds werden gebruikt in vroegere uitgaven (o.m. in de in-8^{o} van 1584).

25 Exemplaar met houtsneden: MPM, A 1240; exemplaar met kopergravures: Landesbibliothek Stuttgart, Theol. 8^{o} 2279. Houtsneden: 8 ills., 11 × 7,5 cm.; A. van Leest naar P. van der Borcht; reeds gebruikt in vroegere uitgaven. Kopergravures: 8 ills., 11 × 7,5 cm.; A. de Bruyn en J. Wiericx; reeds gebruikt in vroegere uitgaven.

26 Enkel exemplaar van Pars Aestivalis met houtsneden bekend: Stadtbibliothek Nuremberg, Solg. 1111, 8^{o}. In Pars Aestivalis 5 ills., 11 × 7,5 cm.; A. van Leest naar P. van der Borcht; reeds gebruikt in vroegere uitgaven.

27 Exemplaar met houtsneden: MPM, A 221; exemplaar met kopergravures: MPM, A 1285. Houtsneden: sommige met de monogrammen van P. van der Borcht, A. Nicolai en A. van Leest; 4 ills., ca. 9 × 6 cm., en 2 ills., 11 × 7,5 cm.; reeds gebruikt in vroegere uitgaven.

Plantin heeft hetzelfde procédé eveneens toegepast in de missalen en getijdenboeken, welke in deze jaren zijn persen verlieten. Jan Moretus heeft nog een tijdlang terzake het voorbeeld van zijn schoonvader gevolgd, tot hij in de beginjaren van de 17e eeuw in dit genre eveneens volledig overschakelde naar de kopergravure. De markt was toen 'rijp' genoeg bevonden om de duurdere kopergravures te verwerken. Althans in de Nederlanden en buurstreken. Toen in de jaren '20 van de 17e eeuw de Spaanse markt opnieuw wijd openging voor de liturgische edities van de Officina Plantiniana zou Balthasar I Moretus nog eens, zoniet het roer volledig omgooien, dan toch opnieuw aansluiten bij de procédé's van zijn grootvader en vader door weer met houtsneden opgesmukte goedkopere brevieren en missalen te produceren[28]. Men mag aannemen dat hij hiertoe niet uit eigen initiatief is overgegaan maar een wenk had gekregen vanwege de toenmalige 'verkoopsagenten' in het Iberische schiereiland, de Hiëronymieten van het Escorial[29]. Maar ook het Spaanse publiek bleek toen gewonnen voor de kopergravure en bereid hiervoor meer te betalen: het experiment met met houtsneden versierde liturgische werken werd omstreeks 1640 voorgoed stopgezet. De houtsnede had in de Officina Plantiniana bij deze kategorie werken definitief afgedaan. Enkel met uitgaven versierd met kopergravures zouden de meesters van de Gulden Passer voortaan de markten van Spanje en West-Europa bewerken.

Kopergravures: één met de monogrammen van P. van der Borcht en van de graveur 'GH'; 6 ills. met lichtelijk afwijkende afmetingen, ca. 9,5 × 6,5 cm. Behalve de gravure met de monogrammen, zijn deze illustraties vrij stuntelig van factuur; voorzover ons bekend verschijnen ze hier voor het eerst.

28 Cf. L. Voet, *The Golden Compasses*, II, pp. 203 en 209.

29 Over de verkoop van de liturgische werken van de Officina Plantiniana in de 17e eeuw in Spanje: L. Voet, *The Golden Compasses*, I, pp. 213 e.v.

Le bois et le cuivre dans l'illustration des livres plantiniens dans la seconde moitié du 16me siècle

Dans l'illustration livresque des premières décades du 16me siècle, le bois continuait à dominer comme par le passé, parce qu'il était moins cher et parce qu'il s'intégrait parfaitement dans les procédés de reproduction typographique. Dans le domaine de l'estampe par contre, les amateurs commencèrent à donner la préférence à la gravure sur cuivre. L'utilisation de celle-ci dans l'illustration livresque présentait des inconvénients non négligeables, tant sur le plan technique (les cuivres s'impriment sur des presses spéciales à une cadence fort lente) que financier (prix de revient beaucoup plus élevé), mais le goût étant à la gravure sur cuivre, des éditeurs entreprenants commencèrent sérieusement à l'envisager. Christophe Plantin fut un des tout premiers en Europe occidentale à oser prendre le risque avec la publication en 1566 du traité de médecine de Valverda et Vésale, *Vivae imagines partium corporis humani*, contenant un frontispice et 42 planches sur cuivre. Mais même le grand typographe se montra fort circonspect dans les années qui suivirent et n'osa pas miser complètement sur le cuivre. En témoigne l'illustration des livres liturgiques dont Plantin commençait à imprimer dans les années '70 de nombreuses éditions en de larges quantités. Prenons comme exemple les bréviaires: en octobre 1575 Plantin expédia en Espagne 1200 bréviaires in-folio, illustrés - en deux versions: 1083 exemplaires avaient des ‘figures de bois’; 117 des ‘figures de cuivre’. La même année l'architypographe envoya, toujours en Espagne, 2200 exemplaires d'un bréviaire in-4^{o}, dont 1900 exemplaires ornés de gravures sur bois, coûtant 3 florins l'exemplaire, et 300 ornés de gravures sur cuivre, coûtant 4 florins l'exemplaire. Il n'y avait en tout dans ce bréviaire in-4^{o} que huit illustrations de dimensions assez modestes - mais la différence en prix de vente n'en était pas moins considérable, 1 florin représentant un peu plus de mille francs belges, valeur actuelle. Les bréviaires avec gravures sur cuivre étaient en fait destinés à un nombre restreint d'amateurs d'art graphique prêts à payer le prix fort. Plantin a continué cette politique avec ses bréviaires, missels et livres d'heures. Ce n'est que dans les premières années du 17me siècle que son successeur, Jean Moretus, a délaissé complètement l'illustration sur bois pour ces sortes de publications: le public avait alors accepté la gravure sur cuivre comme étant la seule manière d'illustrer des ouvrages de choix - et était prêt à en payer le prix.

Remarques sur l'emploi de quelques modèles italiens dans l'oeuvre gravé des frères Wierix

par Nicole Walch
(Bruxelles)

Dans l'abondante production des frères Wierix, un nombre restreint d'estampes dérivent directement de modèles italiens. Cette courte étude se limite aux gravures italiennes qui ont inspiré aux trois graveurs-reproducteurs anversois des traductions relevant soit de la copie textuelle, soit de l'interprétation. Dans l'un et l'autre cas ne se manifeste nullement la détermination de restituer le modèle en s'identifiant avec lui pour en conserver et l'esprit et le style. Loin d'abdiquer leur individualité devant le modèle, les Wierix l'adaptent pour répondre aux goûts et aux habitudes de leur époque et de leur milieu. Le commerce de l'image pieuse dont Anvers est devenu la capitale, donne le cadre et la base à ce partipris d'adaptation. L'aisance avec laquelle les copistes s'approprient un motif en l'arrangeant selon les besoins, en y ajoutant ou en y retranchant selon les goûts, donne une idée assez juste du climat artistique à l'aurore du XVIIe siècle. En s'efforçant de rendre scrupuleusement l'effet qu'exigent le sujet et l'esprit du temps, les Wierix restent aussi continuateurs d'une tradition technique, où se marque une empreinte nationale que la confrontation avec l'original permet de souligner.

À la base de la gravure de Jean Wierix décrite par Alvin[1] sous le

1 L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé des frères Wierix*, Bruxelles, 1866. Selon le catalogue qu'établit Madame Mauquoy-Hendrickx, la même planche est décrite à tort par Alvin sous les n^{os} 550 ter, 600 bis et peut-être même 1552, erreur due notamment aux remaniements qu'a subis le cuivre.

La Vierge et l'enfant sur les nuées
Gravure au burin par Jean Wierix
Eau-forte par Federico Barocci

n° 615: ‘La Vierge et l'enfant sur les nuées’ survolant un paysage fluvial avec un panorama de montagnes, il y a lieu d'envisager deux modèles. L'inscription de la marge inférieure en attribue l'invention à Martin de Vos; il est indéniable toutefois que le registre supérieur de la composition, soit la zone céleste, est calqué sur l'eau-forte de Federico Barocci ‘Madonna nelle Nuvole’ (Bartsch[2], XVII, 3, 2; Olsen[3], n° 20) avec quelques différences essentielles tant sur le plan du graphisme que dans la conception même du thème (Pl. 1).

L'eau-forte de Barocci, admise comme étant son premier essai de graveur, représente le groupe de la Vierge et l'enfant porté vers le premier plan par une volute de nuages, tandis qu'à l'arrière les nuées s'arrondissent en un cercle que délimitent les rayons de l'auréole lumineuse. Le flot de lumière qui enveloppe l'apparition jusqu'à en dissoudre partiellement les contours, confère au sujet son caractère suggestif et tendrement mystique. Presque en saillie du bord de la planche, la Vierge semble descendre vers le spectateur sur lequel aussi se pose le regard de l'enfant. Maintenant la solution apportée par Raphael dans la ‘Madone de Saint Sixte’, Barocci établit ainsi un lien intime et direct avec les fidèles dont la présence est suggérée à la fois par le flux lumineux, l'inclinaison de la Vierge et le regard de l'enfant. Cette mise en cause du spectateur, trait caractéristique des oeuvres de Barocci, est annulée dans la copie qu'en donne Jean Wierix au profit d'une conception plus traditionnelle de la Vierge glorieuse.

Le groupe nettement plus sculptural formé par la Vierge et l'enfant (dont le regard dévié nous fuit) se trouve inscrit au centre des nuées qui forment une imposante et compacte guirlande enrichie d'un essaim de chérubins. Les volutes des nuages sont fermement modelées et se développent en largeur comme en profondeur à la mesure de l'importance donnée au paysage.

Force est de constater que Jean Wierix intègre fort habilement son emprunt, même s'il ne réussit pas à imiter la grâce rayonnante de la Vierge et le sourire mutin de l'enfant. Rien de commun entre

2 A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, Vienne, 1803-1821.
3 H. Olsen, *Frederico Barocci*, Copenhague, 1962, p. 152.

le graphisme subtil et nerveux, les effets luministes propres au modèle et la solide matérialité infligée à la copie. Le burin complète et insiste là où une texture légère excelle à suggérer une apparence immatérielle, une atmosphère vaporeuse. Sur le plan de la technique, l'unique référence significative au modèle se reconnaît dans l'emploi du pointillé dans le modelé des chairs. Loin de l'utiliser avec la liberté de Barocci qui l'isole en des trames légères telles des touches moelleuses, Wierix en recouvre timidement les parties bombées du front et du bras de l'enfant et, à l'instar du modèle, sans le mêler aux tailles.

La référence à Barocci n'écarte nullement la possibilité d'un modèle préalablement fourni par Martin de Vos, ainsi que l'atteste la lettre de la gravure. La modification intervenue entre le dessin et la gravure paraît illustrer de façon significative la méthode de travail du graveur-reproducteur, la part d'initiative qui lui est abandonnée et la facilité avec laquelle il tourne à son profit ce qui lui tombe sous les yeux.

Bien qu'on ne puisse ni affirmer ni délimiter la participation de Martin de Vos, on admettra comme plausible un projet de sa main pour une composition de même type. On connaît de lui d'autres compositions étalées sur deux registres voisines de celle-ci[4]. La disposition générale du paysage ne s'oppose pas non plus à cette hypothèse et atteste une maîtrise de paysagiste que H.G. Franz[5] lui reconnaît à juste titre.

Que l'attrait du motif ait guidé Jean Wierix à copier l'eau-forte de Barocci se conçoit aisément et le témoignage de Karel van Mander suffit à le démontrer: ‘van zijn eyghen handt sietmen oock eenighe Printen gehetst / daer men in soo cleen dingen soo grooten aerdt en welstandt siet / dat het verwonderlijck en vermaecklijck is / te weten / een Mary-beeldeken in de locht / en eenen S. Franciscus, op een geestighe wijse geknielt / om hoogh siende’. Il est intéressant

4 ‘La sainte Trinité’, portant l'adresse du même éditeur Jean-Baptiste Vrints en est un exemple très proche en raison de l'importance accordée au paysage panoramique. Dans l'angle inférieur gauche, en deux lignes: M. de Vos invent./ Joan. Baptista Vrints excud., Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}: Inv. S. V 1448 (M. de Vos, 4^{o}).

5 H.G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz, 1969, p. 261-263, fig. 16.

de noter que les deux seules eaux-fortes de Barocci citées par Van Mander ont été copiées par Jean et par Antoine Wierix[6].

L'estampe de Jérôme Wierix 'La Vierge auprès du corps mort de Jésus' (Alvin, n° 263) porte la mention: 'RAPHAEL' VR. IN.. Elle ne dérive qu'indirectement de l'invention du maître d'Urbino en recopiant la gravure de son interprète attitré Marc-Antoine Raimondi (Bartsch, XIV, 40, 35; Delaborde, n° 20[7]). Une traduction de seconde main s'effectue nécessairement au détriment des intentions de l'invention originale mais dans ce cas précis, considérer la copie de Jérôme Wierix comme telle, serait sous-estimer l'activité artistique de Marc-Antoine. Si dans la traduction graphique, l'échelle de talent comprend de nombreux degrés, Marc-Antoine, par sa recherche précise de la forme et de la grandeur d'expression de l'original, se place assurément au rang des graveurs de style. La confrontation de la gravure italienne avec sa copie flamande permet de saisir d'emblée la différence de conception qui les sépare et qui n'est pas sans être stylistiquement révélatrice.

Dans la gravure de Marc-Antoine, l'impression de majesté monumentale de la Vierge, qui, écartant les bras, nous montre le corps de son fils couché sur la pierre, procède principalement du fait que, la ligne d'horizon étant placée très bas, sa silhouette se dresse et se détache en sombre sur un fond de clarté. Le caractère de grandeur sculpturale de la Mère de Dieu est accusé d'autre part par son absolue verticalité que soutiennent les motifs du rocher à gauche et du tronc de l'arbre mort à droite.

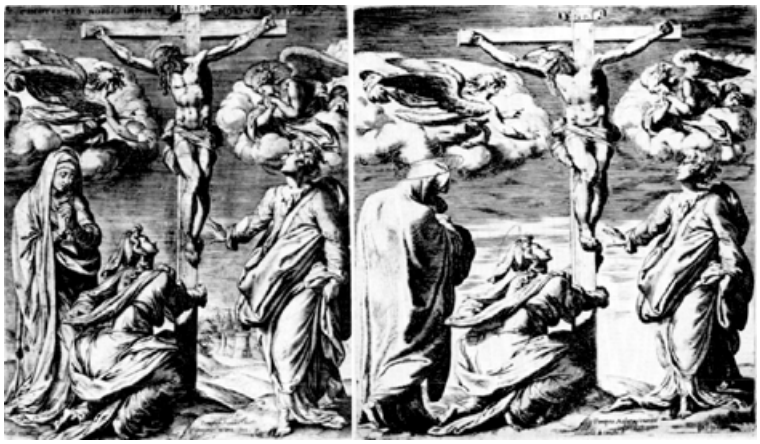
À l'arrière-plan, un paysage aux ondoiements calmes se déploie en accord parfait avec le rythme monumental des figures.

La copie qu'en donne Jérôme Wierix révèle une totale méconnaissance de cette logique des rapports entre les éléments de la composition qui confère à la scène une noble et émouvante simplicité.

Bien que le remploi des personnages soit transcrit avec une

6 *Schilderboeck*, éd. 1604, fol. 186b-187a. Nous supposons que van Mander fait allusion au 'Saint François recevant les stigmates' (Bartsch XVII, 3, 3) et non à 'L'apparition du Christ à Saint François' (Bartsch XVII, 4, 4) comme le présume Helen Noe, *Carel van Mander en Italië*, La Haye, 1954, p. 267, 8d.

7 H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*, Paris, s.d. (1888), p. 108.



Le Christ en croix
Gravure au burin par Jerôme Wierix
Gravure au burin par Orazio de Santis

scrupuleuse correction, l'effet produit diffère radicalement. La scène de la ‘pietà’ est insérée dans une vision panoramique et mouvementée, ce qui nuit considérablement à la gravité du thème. La ligne d'horizon est remontée très haut pour permettre un cadrage sur un paysage détaillé, où se profile la ville de Jérusalem et le Golgotha, tandis qu'un ciel orageux aux nuages tumultueux jette son ombre sur le drame. La tension dramatique n'y gagne rien, cependant que l'attention est détournée du groupe principal. L'aspect statuaire de la Vierge, qu'aucun élément compositionnel ne vient soutenir, fait place à une attitude empesée et guindée où le geste a perdu force et éloquence. La régularité linéaire, l'équilibre des masses auquel l'ensemble doit sa vigueur chez Marc-Antoine sont dévalorisés dans la copie. Celle-ci, au diapason du goût descriptif d'une sensibilité flamande, s'attache essentiellement à la réalité massive et détaillée des personnages et des choses dans leur espace ambiant.

À l'alignement rectiligne des éléments de la composition dont témoigne le modèle italien, s'est substitué un mouvement asymétrique, sans rupture, partant du premier plan uniformément ombré du sol et du rocher pour se prolonger dans les traînées sombres du ciel jusqu'aux lointains du paysage panoramique.

Comme celle de Marc-Antoine à l'égard de l'idéal classique, l'activité de graveur d'Orazio de Santis se rattache à la diffusion du courant maniériste dans la lignée du Parmesan. Sa production graphique s'est assignée pour but la traduction des créations ou des modèles fournis par Pompeo Cesura (dit Aquilano), disciple présumé de l'École de Raphael.

C'est donc par le truchement de la gravure d'Orazio de Santis (Bartsch XVII, 9, 7) que Jérôme Wierix se réfère à l'invention de Pompeo Aquilano en gravant ‘Le Christ en croix’ avec la mention ‘Pompeus Aquilan'inuēt’ (Alvin, n^{o} 225) (Pl. 2). Ici encore le copiste ne se départit pas d'une manière de conteur réaliste, sans rien retenir de la sensibilité du modèle qu'il n'hésite pas à trahir dans son esprit par de légères mais déterminantes modifications.

Contrairement aux représentations traditionnelles de la crucifixion, la gravure d'Orazio de Santis représente la Vierge de dos, dissimulée dans un large manteau. Seul le léger mouvement de la

tête penchée sur les mains jointes, laisse deviner l'affliction qui l'anime. Absorbée dans sa douleur, elle oppose son immobilité méditative à l'agitation véhémente de Madeleine et de saint Jean, sur lesquels est reporté l'effet dramatique. De part et d'autre de la croix, les anges répètent en contre-partie l'attitude de recueillement ou de passion de la Vierge et de saint Jean.

La composition est agencée en surface comme dans l'espace (qui est sans vraie profondeur) sur un entrecroisement de diagonales qui convergent vers le Christ. Ce schéma règle la direction des arabesques et lie dans un même mouvement l'orientation des corps, les gestes, les regards et l'animation de la draperie. La diagonale maîtresse s'amorce au pied de la Vierge pour s'élever par delà Madeleine jusqu'au visage de saint Jean qui se tourne vers la croix. Le jet des draperies, leurs plis souples ou tumultueux, prêtent à Jean et à Madeleine une intensité de mouvement et d'expression largement indépendante de l'action réelle des corps. L'agencement de la draperie souligne l'étroite connexion des deux figures en tant qu'éléments dynamiques face à la composante statique comprenant la Vierge et le Christ. En accord avec les lignes de force de la composition, la texture graphique est constituée d'un mouvement fluctuant de lignes et de taches lumineuses. Les traits de burin souples et sinueux, les hachures libres et espacées, ne sont pas servilement soumis au rendu matériel des choses représentées, mais au contraire affirment leur prééminence graphique en donnant l'illusion du jeu ondoyant de la plume. La cohésion qui, dans le modèle italien, unit composition et organisation rythmique de la surface, est annulée dans la copie flamande.

Le mouvement d'arabesque (doté d'une fonction ornementale en plus d'une valeur spirituelle) est rompu par des moyens d'ordre plastique au bénéfice d'un rendu plus descriptif qui révèle la préoccupation d'une expression juste et concrète des figures mises en action. Un métier laborieux s'applique et s'attarde à la lisibilité et au relief des détails. Les volumes sont soigneusement circonscrits par des tailles brèves et serrées; en accusant les noirs des replis comme les demi-teintes à l'approche du clair, elles font ressortir l'épaisseur et la qualité des étoffes. Dégagés d'un rapport linéaire impératif, les personnages, nantis d'une réelle densité plastique,

coexistent isolément dans la copie. Proportions et vêtements sont fidèlement reproduits et seule l'amplification apportée aux détails accuse l'apparence massive et empesée des personnages comme le caractère contraint de leurs gestes. Cette impression s'impose avec évidence si l'on examine les modifications légères mais déterminantes apportées à l'attitude de saint Jean. Dans le modèle italien, le corps du saint est assujetti au mouvement d'arabesque et la fonction expressive est confiée essentiellement à la mobilité de la draperie. Dans la copie au contraire, c'est l'action corporelle qui est nettement ressentie dans son mouvement de torsion: les articulations sont clairement accusées et palpables sous l'étoffe, ainsi dans le geste du bras relevant un pan du manteau ou dans celui du bras tendu vers la croix mais légèrement replié afin d'accuser la saillie du coude. Le pan gauche de la draperie au pied du saint, dans le modèle, s'inscrit dans le mouvement ascendant de la figure drapée, lui sert en quelque sorte de support, telle la racine d'un arbre; sa suppression dans la copie accuse distinctement le mouvement de marche vers l'avant, tout en permettant l'usuelle échappée vers un paysage lointain.

C'est au même souci de vérisme que l'on peut attribuer dans la copie la substitution de la Vierge de face qui apparaît ainsi ajustée ‘harmonieusement’ à l'ordonnance de l'ensemble. Cette modification compromet non seulement l'effet de contraste inhérent au modèle, mais elle détruit aussi l'unité rythmique de la composition fondée sur le jeu des obliques oscillant de gauche à droite et d'avant en arrière.

Il est concevable que le goût du narratif allant de pair avec le souci d'une disposition scénique traditionnelle aient incité le copiste à représenter la Vierge de face. L'hypothèse que substitution de motif soit à considérer ici au sens strict, soit comme un emprunt au répertoire de formes du même inventeur, laisse en outre deviner une pratique de copiste compilateur. Le type de la Vierge semble en effet dériver très exactement de celui représenté dans le ‘Christ descendu de la croix’ gravé par de Santis d'après Pompeo Aquilano (Bartsch XVII, 10, 9). Des analogies frappantes se révèlent en effet dans l'attitude physionomique, dans le geste de prière des mains jointes aux doigts entrecroisés et repliés, dans le

drapé du manteau dont l'un des pans est relevé jusqu'à la ceinture et l'autre retombe en longs plis verticaux, comme dans l'ajustement de la coiffe apparaissant sous le bord replié du vêtement.

On peut encore dénombrer avec certitude cinq estampes italiennes ayant fait l'objet de reprises textuelles par les frères Wierix. Sur aucune des copies ne figure le nom de l'inventeur ou du traducteur. Trois d'entre elles, dues au burin de Jean Wierix[8], répètent dans le même sens des gravures de reproduction: le 'Jugement dernier' de Michel-Ange (Alvin, n° 303) d'après l'estampe de Martin Rota (Bartsch XVI, 260, 28), 'Vénus s'essuyant les pieds au sortir du bain' (Alvin, n° 1432) et la 'Ronde d'enfants menée par deux amours' (Alvin, n° 1559), inventions de Raphaël traduites par Marc-Antoine Raimondi (Bartsch XIV, 224, 297[9] et 177, 217; Delaborde, n^{os} 115 et 182). Les deux autres copies gravées respectivement par Jérôme et Antoine Wierix reproduisent en contre-partie les créations de peintres pratiquant l'eau-forte: 'Saint François recevant les stigmates' (Alvin, n° 905) d'après Federico Barocci (Bartsch XVII, 3, 3; Olsen, n° 28) et 'Saint François d'Assise' (Alvin, n° 907) d'après Francesco Vanni (Bartsch XVII, 196, 3).

Dans cet ensemble de copies quasi littérales ne se décèle aucun changement essentiel à l'égard de la mise en page des motifs repris trait pour trait d'une écriture soignée, conforme aux normes de netteté, de régularité et de perfection manuelle. L'intention de contrefaire les apparences caractéristiques du modèle ne s'y manifeste pas pour autant. Sans quitter des yeux leurs sources d'inspiration, les copistes se plaisent à les détailler en exploitant leur propre fonds artisanal. Les modifications partielles, non exemptes de lourdeur, qui en résultent trahissent ce même goût des additions descriptives observé précédemment. Elles procèdent d'une constante application à la représentation minutieuse de la réalité jusque dans ses détails les plus accessoires.

Sans vouloir départager artistiquement modèles et copies - une telle comparaison n'étant valable qu'à égalité de talent - force

8 Son nom ne figure pas sur les n^{os}. 1432 et 1559 d'Alvin mais la présence des dates 1563 et 1565 et la mention AE14 et AE11 suggèrent toutefois de lui en assurer la paternité.

9 Copie c mentionnée par Bartsch sous le même numéro.

est de constater l'opposition évidente entre la sobriété italienne limitant sa tâche à la transcription des formes définies par le dessin et la préoccupation flamande d'en rendre sensible l'exécution matérielle. Toute louable que soit cette recherche lorsqu'en l'occurrence, elle dégénère en préoccupation exclusive, elle se condamne à l'étroitesse anecdotique de l'imagerie. C'est d'ailleurs rendre justice à leurs prétentions respectives que de situer à ce niveau les copies des frères Wierix.

Aantekeningen bij het gebruik van enkele Italiaanse voorbeelden in het grafisch werk van de gebroeders Wierix

Acht Italiaanse prenten worden vergeleken met de kopieën die de gebroeders Wierix daarvan hebben gemaakt. Zonder zich al te zeer te verwijderen van het Italiaanse origineel, waarvan ze zelfs de stilistische eigenschappen min of meer behielden, hebben de Wierixen deze werken aangepast aan de smaak van hun tijd en hun milieu. Tegelijk blijven zij de voortzetters van een technische traditie met een uitgesproken nationaal karakter, zoals duidelijk wordt onderlijnd door de confrontatie van de kopie met het origineel.

Nachträge zu Gillis van Coninxloo

von Wolfgang Wegner
(München)

H.G. Franz bringt in seinem Buch über die niederländische Landschaftsmalerei[1] brauchbare Definitionen zur Periodisierung der Entwicklung des Landschaftsmalers G. v. Coninxloo. Während in dessen Frankenthaler Zeit (1587-1595) das Bild 'Das Urteil des Midas' in der Dresdener Gemäldegalerie[2] eine 'Überschaulandschaft mit einzelnen Raumzellen im Vordergrund' ist, zeigt bereits die 'Weite Tallandschaft' des Reiss-Museums in Mannheim[3] eine vereinfachte Komposition. In Amsterdam (1595-1606) bringt Coninxloo auf dem Wege zur 'Waldlandschaft' (um 1598 in Vaduz[4]) in seinen Gemälden das allmähliche Zuwachsen des Ausblicks, 'einen Hang zur Vergitterung'. Diese Definitionen kann man für die genaue chronologische Einordnung des vom Verfasser 1967 veröffentlichten Zeichnungsmaterials[5] verwerten, wobei man durch die alten Ortsnamen in den Aufschriften der Zeichnungen eine weitere sichere Stütze erhält: für die *Frankenthaler* Zeit die Zeichnungen der Sammlung P. de Boer, Amsterdam[6], der Kabinette in

1 *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, *Text- und Tafelband*, Graz, 1969, S. 270 f.
2 a.a.O., Tafel 37.
3 a.a.O., S. 273, Abb. 430. - Katalog *Die Frankenthaler Maler*, Mannheim und Frankenthal, 1962, Kat. Nr. 2, Abb. 2 und 3.
4 a.a.O., 1969, S. 276; die Waldlandschaft der alten Galerie des Joanneums in Graz ist 1600 datiert.
5 W. Wegner, 'Zeichnungen von Gillis van Coninxloo und seiner Nachfolge' in *Oud Holland* 1967, S. 203 f.
6 W. Wegner, 1967, S. 204, Abb. 1. - Diese Zeichnung ist vielleicht besonders früh anzusetzen, vgl. dazu den Lehrer Coninxloos, Gillis Mostaert (H.G. Franz 1969, S. 284 f., Abb. 374).

Leipzig und Dresden[7] sowie der Sammlung E. Perman, Stockholm. Ferner lassen sich einige Zeichnungen in diesem Zeitraum aus stilistischen Gründen einreihen[8], bei denen aber die Frage hier unerörtert bleiben soll, ob es sich um Kopien nach Gemälden oder nach Handzeichnungen handelt. Für die *Amsterdamer* Zeit ist mit Aufschriften zu nennen: eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts[9], ferner - aus stilistischen Gründen - weitere Zeichnungen in Berlin, Dresden, Frankfurt und München[10].

Verfasser hatte 1967[11] verschiedene Fälle aufgeführt, in denen sich zwei Kopien-Varianten nach dem gleichen Vorbild (vielleicht Gemälde?) erhalten haben. Diesen können inzwischen zwei weitere Paare angefügt werden. Sie zu veröffentlichen ist berechtigt, da es wichtig ist, das Material von Coninxloo *und seinem Umkreis* erst einmal kennen zu lernen.

1.) Eine Landschaft mit 'Tobias und dem Engel' ist in einer Gemäldekopie im Mannheimer Museum erhalten[12]. Mehrere Zeichnungen stehen nun in - verschiedener - Verbindung zu

7 W. Wegner, 1967, S. 205, Abb. 13-15. - Leipzig Inv. Nr. I. 376.
8 W. Wegner, 1967, S. 220, Abb. 22/23; Abb. 24/25; Abb. 31.
9 W. Wegner, 1967, S. 204, Abb. 7/8.
10 W. Wegner, 1967, S. 204, Abb. 7-12; S. 219, Abb. 19, 21. Für die Echtheit der Berliner Zeichnung Inv. Nr. 12958 (Wegner, 1967, Abb. 9) sprechen sich F. Winkler, *Flämische Zeichnungen*, Berlin, 1948, S. 32/33, Abb. 17; K.G. Boon, *Hercules Seghers en zijn voorlopers.* Rijksprentenkabinet Amsterdam, 1967. V. 18 (und Brief vom 28. VIII. 1968) und H. Mielke in der Besprechung des Buches von H.G. Franz in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 1971, S. 303 f., insbesondere S. 313 aus.
11 W. Wegner, 1967, S. 220, Abb. 22 f.
12 Kat. Mannheim, 1962 (s. Anm. 3), Nr. 6. Dort auch der Hinweis auf die Berliner Zeichnung in Verbindung mit dem Gemälde (H.G. Franz 1969, dabei - wie so oft bei Franz 1969 - im Text nicht erwähnt); vgl. dagegen H.G. Franz, 'De boslandschappen von Gillis van Coninxloo en hun voorbeelden' in *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, XIV, 1963, S. 74, Abb. 9: ca. 1490/95.
Die von W. Schulz (Katalog der Ausstellung *Die holländische Landschaftszeichnung 1600-1740*, Berlin, 1974, Nr. 35) geäußerte Meinung es handle sich bei dem Gemälde in Mannheim (Schulz nur als Vorbesitz Sammlung Key Edinburgh bekannt) um ein Original von Coninxloo kann unberücksichtigt bleiben, da Schulz (Brief vom 6. V. 74) das Gemälde in Mannheim jetzt auch nur als 'Kopie nach einem verschollenen Originalbild (Coninxloos) oder nach der Berliner Zeichnung' ansieht.

PL. 1. Kopie nach G. van Coninxloo. Handzeichnung (Florenz, Uffizien)

dem verlorenen Original. Eine Waldlandschaft in Berlin[13] entspricht als Vorzeichnung der rechten Bildhälfte. Zwei weitere Nachzeichnungen geben den linken Bildteil wieder. Eine Zeichnung in Florenz[14] (Abb. 1) überschneidet gewissermaßen die Darstellung der Berliner insofern, als sie rechts den Weg zwischen Bäumen und den liegenden Baum zeigt, mit dem die Berliner Zeichnung links abschließt, während eine schwächere Zeichnung in Braunschweig[15] nur das Flußtal mit Häusern, Mühle und der bekrönenden Burg zeigt.

13 W. Wegner, 1967, Abb. 9; vgl. auch Anm. 10, Verso alte Schrift... 1601.
14 Uffizien, Inv. Nr. 8608 S.; 260: 300 mm; als 'Vinckboons' (Kat. Palazzo Strozzi 1947, S. 116, Nr. 18), doch dafür zu schwach; Feder braun (Vordergrund) und blau (Mittelgrund) laviert.
15 Herzog Anton Ulrich-Museum, als 'Coolyn'; Feder, blau laviert; 258: 241 mm.

PL. 2. Kopie nach G. van Coninxloo. Handzeichnung (Florenz, Uffizien)

2.) Eine weitere Landschaft mit einem Blick - rechts und links von Baumkulissen gerahmt - auf eine Ortschaft, die - in der Bildmitte - von einem mittelalterlichen Festungsturm beherrscht wird, neben dem sich links ein (achteckiger?) Zentralbau befindet. Die Zeichnung in London[16] bringt den - schwach begründeten - Hinweis auf Coninxloo, der durch den - falschen - Ansatz des Blattes in Florenz[17] (Abb. 2) eine Stütze findet. Das Blatt in Florenz ist bei weitem das qualitätvollere, während das in London in der Wiedergabe des Waldes und des abschließenden Baumes rechts zeigt, daß die Version in Florenz hier unvollständig, d.h. beschnitten sein muß.

16 London, British Museum, A.E. Popham, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists in the British Museum*, Bd. V, London, 1932, S. 151; attributed to Coninxloo Nr. 1. Feder, braun und blau laviert; 298: 396 mm. - Ein ähnlicher Rundbau auf dem ca. 1604 entstandenen Gemälde von Vinckboons in Dresden (K. Goossens, 'Nog meer over D. Vinckboons' in *Jaarboek voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1966, S. 59-196; fig. 4).

17 Uffizien, 8719 S. Kartonaufschrift: Giov. van der Hagen (i.e. Joris van der Hagen, um 1615-1669). Feder braun, blau laviert, 256: 378 mm. Kartonaufschrift von E.K.J. Reznicek: Art des T. Verhaecht.

W. Haverkamp Begemann (*Herkules Segers*, 1973, S. 21) sagt mit Recht, daß Coninxloo italienische Motive etwa durch die Nachstiche von Cort nach G. Muziano und Tizian kennengelernt haben dürfte. Nun sind auf den Nachzeichnungen in Dresden und Leiden[18] links unten solche antike Bauten zu sehen. Tatsächlich bietet sich der Bau rechts im Hintergrund von C. Cort nach T. Zuccari (B.d.H. 33 V; allerdings mit Giebel) oder eine Portalarchitektur wie auf der Heimsuchung von C. Cort nach M. di Piero da Siena (B.d.H. 28 I?) - eine charakteristische Veränderung des Dürer-Holzschnittes - zu Vergleichen an. Erstaunlich ist nun aber die Parallele bei dem Coninxloo-Schüler Herkules Segers (H.B. 29b), bei dem wir einen solchen Bau in einer Tallandschaft mit Städten und Kirchen nördlicher Bauart finden (dies alles grundsätzlich vergleichbar den erwähnten Zeichnungen des oder der Coninxloo-Kopisten) und Haverkamp Begemann (S. 37) 'a drawing or a painting by one of the artists of the Amsterdam Elsheimer circle' als Quelle vermutet. Er nennt denn auch das Gemälde von J. Pynas 'Moses verwandelt Wasser in Blut' im Rembrandthaus, Amsterdam[19], nach K. Bauch 1610 datiert, als Quelle. Die erwähnten Coninxloo-Kopien dürften zeitlich jedoch als Anregungsmöglichkcit früher liegen wie das Gemälde von Jan Pynas. Die Herkunft des Motivs für Segers wurde von Haverkamp Begemann gefunden: Die Kirche S. Maria del Priorato in Rom[20].

Zu den oben erwähnten alten Aufschriften auf Zeichnungen[21] sei eine weitere erwähnt und kommentiert: Der Verfasser hatte[22] auf den Nachhall einer Landschaftszeichnung des Coninxloo-Kreises in Budapest[23] - mit dem Datum 1590 - bei einer Gruppe von Arbeiten des seit 1602 im Frankenthal nachweisbar tätigen

18 W. Wegner 1967, Abb. 22 und 23. - Leiden, Inv. Nr. 915.
19 K. Bauch in *Oud Holland* 1935, S. 149, Abb. 5.
20 Vgl. An Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome 1675-1725*, 1973, S. 195/196; Abb. 250.
21 Vgl. Anm. 5. - Sie werden methodisch gewürdigt von K. Arndt in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 14, 1972, S. 80.
22 'Nachlese zu Zeichnungen des Coninxloo-Umkreises' in *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Den Haag, 1973, S. 353/354.
23 Inv. 58: 366. - T. Gerszi, *Netherlandish drawings in the Budapest Museum. Sixteenth-century drawings*, Amsterdam-New York, 1971, Kat. Nr. 53, Tafel 52.

PL. 3. Kopie nach G. van Coninxloo. Handzeichnung (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum)

Anton Mirou hingewiesen. Eine Zeichnung in Braunschweig[24] (Abb. 3) trägt die rückwärtige Aufschrift: 'naer Coninxloo tot Amsterdam, Albrecht Sint Antonis 123 (= 12.3.?) 1596'. Diese Zeichnung ist der Budapester verwandt und entspricht bis in Einzelheiten Zeichnungen der Mirou-Gruppe in Weimar[25] und Uppsala[26]. Da sie 1596, d.h. ein Jahr, nachdem Coninxloo nach Amsterdam gekommen war, gemacht ist - und somit um 6 Jahre früher liegt als der uns bekannte Beginn der Tätigkeit von A. Mirou - ist sie ein weiterer Beweis dafür, daß Mirou mit diesen seinen Arbeiten auf Coninxloo zurückgeht[27].

24 Herzog Anton Ulrich Museum. Inv. Nr. 175; Feder, laviert; 212: 333 mm.

25 Staatliche Kunstsammlungen, Schloßmuseum.

26 W. Wegner 1973, S. 354; in Uppsala, Universitätsbibliothek als 'Jan Brueghel'.

27 Diese ganze Gruppe von Arbeiten Mirous bedarf - wie sein Werk überhaupt - noch näherer ordnender Untersuchung. - Fräulein Dr. J.H. van Eeghen, Stadtarchiv Amsterdam, bezweifelte (Brief vom 9.1.1974) zu Recht, daβ es sich bei 'Albrecht Sint Antonis' um einen Namen handeln könnte. Albrecht (oder: Aelbrecht) allein ist nur ein Vorname und ich verweise auf die oben besprochenen, beschrifteten Kopien nach Coninxloo wohl von der gleichen Hand (W. Wegner 1967, S. 204/205, Anm. 5; S. 207: Albrecht Aelbrechtsz). St. Antonis ist eine Inhaltsangabe - die anderen erwähnten Aufschriften sind ja auch mitteilsam -, und bedeutet 'eine Landschaft mit Antonius dem Einsiedler'. Die in Anmerkung 23 zitierte Landschaftszeichnung in Budapest trägt die Aufschrift: historie van Jeronimus. - Für die Reproduktionsgenehmigung danke ich Herrn Dr. Chr. von Heusinger, Braunschweig, und Frau Dr. A. Forlani-Tempesti, Florenz.

De tekeningen van Gillis van Coninxloo

In zijn werk over de Nederlandse landschapskunst legt H.G. Franz bruikbare definities aan ter periodisering van de landschappen van Gillis van Coninxloo. Steunend op deze definities, en mede dank zij de opschriften met oude plaatsnamen op de tekeningen zelf, kan men vrij nauwkeurig de evolutie van de landschapstekeningen van Coninxloo vastleggen. Ter aanvulling van de reeds bekende werken in het genre releveert de auteur van deze bijdrage het bestaan van een aantal kopieën (met varianten) van originele landschappen van Coninxloo. Het verbazingwekkende is dat op kopieën in Dresden en Leiden antieke gebouwen te zien zijn, waarvan er een (zij het in een noordelijker landschap) is terug te vinden bij Hercules Segers, leerling van Gillis van Coninxloo.

Les dessins de Gillis van Coninxloo

Dans son ouvrage sur l'art néerlandais du paysage, H.G. Franz formule d'utiles définitions pour la périodisation des paysages de Gillis van Coninxloo. À l'aide de ces définitions, et grâce aussi aux inscriptions comprenant d'anciens noms de lieux sur les dessins mêmes, on peut établir assez rigoureusement l'évolution des paysages dessinés de van Coninxloo. En complément des oeuvres déjà connues dans le genre, l'auteur de cet ouvrage signale l'existence d'un certain nombre de copies (avec variantes) de paysages originaux de van Coninxloo. Ce qu'il y a de surprenant, c'est que sur des copies à Dresde et à Leyde figurent d'antiques édifices dont l'un (encore que dans un paysage plus septentrional) se retrouve chez Hercules Segers, élève de Gillis van Coninxloo.

Le commerce de la gravure en France au xvii^e siècle: les Tavernier

par Roger-Armand Weigert
(Paris)

Ils furent deux, Gabriel le père et Melchior, le fils, à exercer durant près de soixante-dix ans une indéniable influence au cours d'une période durant laquelle s'unirent et s'entre-croisèrent différents courants esthétiques. Aux échanges de ces divers courants, les Tavernier ne devaient pas être totalement étrangers.

L'action de Gabriel Tavernier, celle de Melchior s'exercèrent essentiellement à Paris.

Leur principal champ d'activité fut, davantage que la gravure elle-même, son commerce et ce commerce fut particulièrement celui des cartes géographiques.

En fait de cartes géographiques, on ne doit pas imaginer d'immuables et de sèches figures reproduisant les contours des continents, les détails de pays ou de régions déterminés. Par les motifs décoratifs ou allégoriques de leurs encadrements, par ceux des cartouches enfermant les titres, accompagnés, parfois, de vues générales de villes, de scènes évoquant les moeurs, les coutumes ou les vêtements de maintes régions, nombreuses sont les cartes des Tavernier qui s'élèvent indéniablement au niveau de l'art.

***

'Tout est confusion dans cette famille', disent les frères Haag dans la notice consacrée aux Tavernier de leur *France protestante*[1].

1 Eug. et Em. Haag, *La France protestante*, Paris, 1846-1859. Reproduite à Genève en 1966 (t. X.).

Rien n'est plus exact. À cette confusion pourtant les frères Haag ne furent pas entièrement étrangers; le véritable responsable de bien des erreurs fut pour commencer, Nagler[2].

Les erreurs de Nagler furent allègrement reprises par Van Ortroy, lequel, du reste, semble avoir ignoré l'existence du travail des frères Haag. On croit pouvoir en trouver la preuve dans sa contribution à l'*Histoire des Imprimeurs et Libraires belges à l'Étranger*[3] et plus encore dans sa participation à la *Biographie nationale de Belgique*[4].

On doit se limiter ici, à l'essentiel, aussi est-il impossible de relever, point par point, les erreurs et les contradictions de Van Ortroy. On ne s'arrêtera pas, non plus, aux véritables inventions auxquelles se livrèrent des auteurs qui se copièrent mutuellement. La plus savoureuse, ou la plus saugrenue de ces inventions, est celle de Basan. Dans son *Dictionnaire des Graveurs*[5], il mentionne avec une inconsciente légèreté que 'Melchior Tavernier, graveur médiocre, naquit à Poitiers'!

Les origines.

- Les origines d'une famille Tavernier, qui compta divers artistes et à laquelle pourraient avoir appartenu Gabriel et Melchior Tavernier ont été étudiées dans la *Biographie nationale de Belgique* (loc. cit.).

Toutefois, certains éléments de la *Biographie nationale de Belgique* ne concordent pas toujours avec ceux de la *Contribution à l'Histoire des Imprimeurs et libraires belges*, *à l'Étranger*, de Van Ortroy (*loc. cit.*). Ceci surprend, car Van Ortroy signa dans la *Biographie nationale de Belgique* la notice consacrée à Melchior Tavernier.

Aimé Tavernier.

- Le premier Tavernier, digne d'attention a été étudié par Maurice Sabbe dans la *Biographie nationale de Belgique*[6].

Il se nommait Aimé Tavernier. Tailleur de lettres et imprimeur,

2 *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, Munich, 1835-1852.
3 Dans: *Revue des Bibliothèques*, 1925, pp. 386-389.
4 Bruxelles, 1926-1929, t. 24, col. 639-642.
5 F. Basan, *Dictionnaire des graveurs*, 2e édition, 1789.
6 Bruxelles, 1925-1929, t. 24, col. 628-630.

il serait né dans la Flandre française à Bailleul, entre 1522 et 1526. Sa mort survint à Anvers en 1569 ou 1570.

Après avoir appris son métier à Gand, Aimé Tavernier s'établit à Anvers. On le trouve parmi les maîtres de la Corporation de Saint-Luc (1556), en qualité de maître-fondeur. L'année suivante, le 26 mars 1557, Aimé Tavernier se fit inscrire dans les 'poortersboeken' d'Anvers. La plus ancienne de ses éditions, le *Concordia Evangelica* de C. Jansenius, porte le millésime de 1558.

Mentionné comme locataire d'une maison à l'enseigne *Hoe dat Jesus onder de doctoren sat*, rue des Peignes depuis 1559-1560, il y demeure jusqu'en 1569-1570, l'année de sa mort. On sait aussi qu'il publiait ses livres à l'enseigne de la *Rose d'Or*, rue Notre-Dame. Il aurait occupé deux immeubles dont l'un pouvait lui servir d'atelier et l'autre de magasin.

Il occupait, en 1570, neuf ouvriers dans ses ateliers et l'on possède une quarantaine d'ouvrages sortis de ses presses.

Aimé Tavernier et J. Verwithaghe assistèrent Chr. Plantin lorsque ce dernier fut nommé architypographe par Philippe II.

Dans un certificat qu'il rédigea pour Aimé Tavernier, Plantin le vante comme fort expert en l'art de la typographie, et, avec ce bon tailleur et fondeur de lettres et 'entendant bien Latin, François et Flameng'.

Sa veuve Elisabeth Berckmans continua au moins partiellement les activités de son époux défunt, jusqu'en 1572.

Le couple avait eu un fils, prénommé aussi Aimé, baptisé à l'église Saint-Jacques d'Anvers, le 14 juin 1562.

Cette indéniable appartenance d'Aimé Tavernier à la religion catholique peut-elle vraiment en faire un proche parent de Gabriel Tavernier? Ce dernier appartenait, de façon, non moins inconstestable, au protestantisme.

Gabriel Tavernier.

- Quelle que puisse avoir été la parenté d'Aimé Tavernier et de Gabriel Tavernier, parenté que rien ne vient infirmer ou confirmer, Gabriel Tavernier était flamand. Le fait est précisé par le texte d'un marché passé devant notaire à Tours, en 1590, marché sur lequel on aura à revenir.

Van Ortroy dans ses deux études a donné des précisions contra-

dictoires. Dans la *Biographie nationale de Belgique*, il se hasarde à déclarer Gabriel, originaire de Bailleul, en Flandre française, comme Aimé Tavernier. Il ajoute qu'il travailla ‘dans notre métropole’, c'est-à-dire à Anvers.

Apparenté ou non au catholique Aimé Tavernier, Gabriel Tavernier passe pour avoir dû quitter Anvers pour fait de religion. Ce dut être en 1573. ‘Usque en l'an 1614’, il travailla à Paris, où il aurait apporté l'art de la gravure en taille-douce’. Du moins, son fils Melchior Tavernier devait l'affirmer, en 1620, dans un *Factum* établi par Labbé *pour Melchior Tavernier*, *maistre graveur*, *imprimeur en taille-douce contre les syndics et gardes des marchands et libraires imprimeurs de Paris* (S.l., in-4^{o}, Bibliothèque nationale, Imprimés, Réserve, Thoisy, 328, f^{o} 15).

Il est inutile de redire qu'André Thevet, de son côté, se glorifie, lui aussi ‘d'avoir été le premier qui ait mis en usage à Paris l'impression en taille-douce, tout ainsy qu'elle étoit à Anvers’ (*Vrais Pourtraicts des Hommes Illustres*, 1584).

Or, si Gabriel Tavernier quitta Anvers pour fait de religion, si, par la suite, il se montra bon protestant, il eut cependant, un premier fils baptisé le 24 août 1588 à l'église Saint-Benoît, à Paris. L'acte de baptême inédit figure à la Bibliothèque nationale dans le Fichier Laborde, au Département des Manuscrits.

Il ne peut être question d'une erreur: il s'agit bien d'un fils (dont le prénom manque) ‘de Gabriel Tavernier, imprimeur en taille douce et de Sébastienne Bordeaulx’. Il y a deux parrains, Jean Hosse, marchand libraire à Paris et Pierre Mestrail ou Menetrier, imprimeur. La marraine est Nicolle Perronet.

On ne peut guère s'expliquer ce baptême à Saint-Benoît, déjà paroisse des principaux marchands ou graveurs de la rue Saint-Jacques. Il faut supposer que Sébastienne Bordeaulx, première femme de Gabriel Tavernier, était catholique et souhaita un baptême catholique pour son fils.

Protestantisme de Gabriel Tavernier.

- Cette hypothèse est d'autant plus probable que les enfants de Gabriel Tavernier et de Suzanne Tonnelier, sa seconde épouse, une protestante, sans aucun doute, seront baptisés au Temple de Charenton. Et, ce sera au

cimetière protestant de la rue des Saints-Pères, que, bien plus tard, sera inhumé Melchior Tavernier, le seul et unique Melchior Tavernier, fils de Gabriel et de Suzanne Tonnelier.

Les originaux de ces actes de baptême ont disparus dans l'incendie de l'Hôtel de ville de Paris, allumé par la Commune en 1871.

Toutefois, dans leur *France protestante*, parue bien avant 1871, les frères Haag mentionnent les baptêmes, à Charenton, de Melchior, en 1594 (qui sera le successeur de son père), de Jean-Baptiste, en 1605, futur grand voyageur, dont on aura à reparler, et de Daniel, en 1613. Ce dernier après avoir été apprenti de Gédéon Tarnier 'peintre privilégié suivant la cour et maître peintre', selon un certificat du 10 avril 1634 (Archives nationales, minutier central, fonds VIII, liasse 1540) qui mentionne un procès avec Suzanne Tonnelier, serait ensuite, devenu orfèvre à Uzès. Ce fut l'un des deux enfants de Gabriel Tavernier et de Suzanne Tonnelier, dits 'mineurs' en 1630; le second mineur devait être encore Jean-Baptiste (Archives nationales, Minutier central, fonds VI, liasse 208, 11 avril 1630). On ne doit pas perdre de vue qu'au XVIIe siècle, la majorité était fixée à vingt-cinq ans.

Gabriel Tavernier, graveur.

À sa profession 'd'imprimeur en taille-douce', mentionnée à Saint-Benoît, en 1588, Gabriel Tavernier joignit à l'occasion l'exercice de la gravure.

En effet, Gabriel Tavernier est dit 'graveur en cuivre, flamant (sic), dem^{t} à Paris, rue Saint Jehan de Latran, *à l'enseigne de la Samaritaine*, paroisse S. Benoît le bien tourné'. Indiqué 'comme de présence à Tours', le 'huictieme jour de février de l'an mil cinq quatre vingt et dix', il passe un contrat avec Maurice Bouguereau, libraire, tenant boutique à la petite Fontaine du 'Carray de Beaulne'. Le contrat concerne la gravure d'une carte de 'pareille forme et grandeur' d'une carte de France de Postel. Gabriel Tavernier 'taillera' et 'poschera' sur une table de cuivre qui lui sera baillée par le dit Bouguereau[7].

Durant le temps que le dit Tavernier 'sera à faire la carte', Bouguereau sera tenu de le loger, de lui fournir le lit et du bois

7 Ludovic Langlois, dans le *Bulletin* (et non dans les *Mémoires*) *de la Société archéologique de Touraine*, t. 13, 1901-1902, pp. 409-410 et suiv.

'pour se chauffer, bien et honnestement selon la qualité'. Ceci 'moyennant la somme de 12 sols par jour qui luy seront desduicts sur ce qui se trouvera luy estre deu pour le fasson (sic) de la dite carte'. Cette dernière sera payée à Gabriel Tavernier par Maurice Bouguereau 'la somme de six vingt écus'.

Deux mois plus tard, le travail est achevé 'le 3e jour d'avril MV^{e} IIII$^{xx\ dix}$ (1590)'. Demeurée sans nom de graveur, la carte ne peut être que la *Carte générale de France* dont Maurice Bouguereau parle dans la dédicace au Roi de son fameux Atlas, *le Théâtre Françoys*, paru en 1594, avec privilège de 1591. Elle accompagne, du reste, cet Atlas. Son titre est *Galliae Guillelmus Postel describebat Augustae Tuorum in oedibus Maurici Bogueraldi.*

Le Père de Dainville et le Théâtre Francoys de Bouguereau.

On retiendra seulement que parmi les cartes de cet Atlas, qui comprend, également, un portrait de Henri IV entre des figures allégoriques, se trouvent des cartes originales, des copies de cartes françaises ou flamandes. Quelques-unes d'entre elles offrent pour signature des monogrammes de deux lettres.

Si Ludovic Langlois n'a pu déchiffrer ces monogrammes, susceptibles de diverses interprétations, le très regretté Père François de Dainville, par contre, s'est montré formel. En effet, dans son étude, le *Premier Atlas*, *le Théâtre Francoys de Bouguereau*, 1594[8], le Père de Dainville mentionne que huit cartes d'Ortelius, souvent copies de cartes françaises, auraient été reproduites pour le *Théâtre Francoys*; de plus, quatre autres cartes sont des copies de Mercator, également cartographe en renom.

Le Père de Dainville en a conclu, dans son exposé, que Maurice Bouguereau, peu expert en cartographie, aurait fait confiance à Gabriel Tavernier, lequel aurait travaillé chez Plantin, éditeur d'Ortelius, avant de s'enfuir d'Anvers.

Malheureusement, les vérifications que nous avons faites infirment toutes ces hypothèses. Elles ne peuvent être basées sur la publication de Van Ortroy, *Contributions à l'Histoire des Imprimeurs et des Libraires belges à l'étranger* (loc. cit.). D'abord Van Ortroy

8 Tiré-à-part des *Actes du 95^{e} Congrès des Sociétés savantes Chambéry-Annecy*, 1960, p. 51.

dénie une origine anversoise à Gabriel Tavernier, et, de surcroît, il ne fait aucune allusion à des travaux de ce dernier, soit avec Ortelius, soit pour Plantin ou son successeur.

Bien plus, le docteur L. Voet, conservateur du Musée Plantin, a bien voulu nous confirmer que parmi les archives du musée ne figurent ni le nom de Gabriel Tavernier, ni celui de son fils Melchior.

Identification de cartes anonymes du Théâtre Francoys et attribuées à Gabriel Tavernier.

- Sept des cartes du *Théâtre Francoys* portent des monogrammes. On a dit plus haut que le Père de Dainville s'était montré formel à leur propos. Il avait discerné en eux des G et des T, initiales de Gabriel Tavernier[9]. Bien qu'elles demeurent anonymes, le Père de Dainville pour des raisons de style et de facture, a attribué au burin du même Gabriel Tavernier, la gravure des onze autres cartes du *Théâtre Francoys.*

Sans qu'elles soient clairement définies, ces attributions peuvent reposer, à la rigueur, sur un passage aux 'bénévoles lecteurs' de son *Théâtre Francoys.*

'La bonne volonté, écrit-il, que j'ai eu d'illustrer ma Patrie, lorsque ceste ville de Tours estoit en des temps de troubles et guerres civiles, le reffuge des gens de bien, s'adressa à moy ung graveur Flamand, auquel, après avoir fait graver le cuivre de la Charte (sic) de France, je fus lors stimulé de continuer le *Théâtre Francoys*'[10].

Néanmoins, on ne peut être assuré de savoir si, Gabriel Tavernier demeura plus des deux mois prévus, par le contrat de février 1590, dans la maison de Maurice Bouguereau.

Il est vrai que le *Théâtre Francoys* ne fut publié qu'au début de 1594 et que durant la fin de l'année 1590 ainsi que durant les années 1591 à 1593, Gabriel Tavernier aurait eu le temps de graver des cartes, soit à Tours, soit même à Paris.

9 *Op. cit.*, p. 43.

10 Voir aussi, à ce propos, H.G. Fordham, *Les Cartographies des Provinces de France, 1594-1727.* Communication présentée au *Congrès archéologique à Saumur*, juin 1910 Cambridge 1912 et J. Denucé, *Oud-Nederlandsche Kaartmakers in betrekking met Plantijn*, Antwerpen, 1913, t. II, p. 60, n. 2 et p. 61.

On ignore les travaux de Gabriel Tavernier au cours des années suivantes. De toutes façons, il continua à tenir une boutique à Paris, jusqu'en 1614, selon les termes du *Factum de Melchior Tavernier*, cité plus haut.

Le 2 juin 1602, Gabriel Tavernier adhéra, avec Léonard Gaultier 'et autres graveurs en taille douce' à une convention entre Thomas de Leu, Jacques Grandhomme, 'graveur sur cuivre en taille', Jean Le Clerc 'tailleur d'histoires', relative à l'application d'une sentence du prévôt de Paris pour la réglementation de leur métier (Archives Nationales, Minutier Central, fonds VI, liasse 170).

Gabriel Tavernier était-il déjà établi sur le pont Marchand à l'enseigne de *La Huppe*? On ne peut le préciser.

Le pont Marchand était tout bonnement le pont au Change, en aval des quais de la Mégisserie et de l'Horloge. Reconstruit, en 1598, en prolongement de la rue Saint-Denis, il succédait à bien d'autres ponts. Les maisons à deux étages qui le bordaient, avaient chacune pour enseigne un oiseau. Le pont fut appelé un temps *Pont aux oiseaux* et aussi *Pont-Marchand*, du nom de son architecte, Charles Marchand.

Nouveaux documents sur Gabriel Tavernier.

- Des clartés nouvelles ont été apportées par Mademoiselle Marie-Antoinette Fleury dans le tome I^{er} de ses précieux *Documents du Minutier Central*[11].

Si appréciables que puissent être ces nouveaux textes à propos de Gabriel Tavernier ils ne sont pas sans soulever, à leur tour, plusieurs problèmes.

Un premier fait est à retenir sans discussion. Il apporte la preuve que Gabriel Tavernier, en dehors de sa boutique, devenue à *La Huppe* sur le 'Pont-Marchand', possédait une autre officine, une loge 'située dans le halle de la foire Saint Germain', tenant 'au Grand Pignon de l'abbaye, sur la première travée'. Cette loge se trouvait sur la censive de la princesse de Conti, à laquelle étaient payés le cens et rente de 6 livres, 5 sols (Minutier Central, fonds VI, liasse, 188, 30 avril 1619).

11 M.-A. Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres*, *les sculpteurs et les graveurs du XVII^{e} siècle (1600-1650)*, Paris, 1969.

Par un acte du 30 avril 1619, Suzanne Tonnelier, veuve de Gabriel Tavernier, ‘marchand et graveur en taille douce’ à l'enseigne de *La Huppe*, indiquée par un autre document du minutier central, cédait à son fils Melchior, qui demeurait avec elle sur le ‘Pont-Marchand’ (à *La Huppe*, par conséquent), la moitié ‘et un cinquiesme de la loge’, sise à la Foire Saint-Germain. Plus tard, le 16 novembre 1621 et le 11 avril 1630, remariée à Abel ‘Van Screvenbrouck’, ‘maitre en fait d'armes’, elle donnera des quittances à Melchior Tavernier concernant des rachats de rente, ‘à elle’ constituées par son fils Melchior à propos de la dite loge[12].

Un acte joint à la quittance du 30 avril 1619 révèle que Suzanne avait fait dresser un inventaire après le décès de son mari, inventaire entrepris le 23 février *1607*. On discerne, aisément que cette date de *1607* s'oppose au *Factum de Melchior Tavernier*, en 1620, dans lequel il précise que son père Gabriel Tavernier tint boutique jusqu'en 1614.

Les archives de Maître Jacques Berthouin, le notaire ayant procédé à l'inventaire après décès de Gabriel Tavernier, n'étant conservées qu'à partir de 1623, toutes vérifications directes pour élucider le problème ainsi posé, demeuraient impossibles.

Fort heureusement avec la science et le dévouement, qui lui sont habituels, Mademoiselle Fleury, à notre demande, a bien voulu procéder à d'autres sondages au Minutier Central. Ils ont prouvé que la date de *1607* était un incontestable lapsus du notaire ou du clerc ayant rédigé l'acte du 30 avril 1619.

On peut en être d'autant plus certain que les recherches de Mademoiselle Marie-Antoinette Fleury lui ont fait découvrir un acte inédit du 3 avril 1609, relatif à Gabriel Tavernier.

Il s'agit d'un acte d'apprentissage passé par Gabriel Tavernier ‘marchand imprimeur en taille-douce, demeurant sur le Pont aux Marchands’ (sic) avec un nommé Jacques Le Trosne.

Une autre certitude de la survie de Gabriel Tavernier au delà de février *1607*, est le baptême au temple de Charenton, en 1613, de son fils Daniel, d'abord apprenti chez un peintre, puis orfèvre à Uzès. Or Daniel Tavernier figure bien comme mineur au nombre

12 Idem., *op. cit.*, p. 651.

des enfants de Gabriel Tavernier et de Suzanne Tonnelier dans un acte du 11 avril 1630[13].

Par ailleurs, la Réserve du Département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale possède une édition de 1613, chez *Pierre Valet*, de la traduction par Jacques Amyot, d'après Héliodore d'Emèse, des *Amours de Théagène et de Cariclée* (sic). Cette édition qui peut être une éventuelle réédition, est illustrée d'un titre et de cent-vingt vignettes à l'eau-forte de Gabriel Tavernier.

En définitive, celui-ci vécut, au moins jusqu'en 1614, date à laquelle il cessa de tenir boutique, selon le témoignage de Melchior Tavernier. Gabriel Tavernier vécut-il au delà de 1614? Si le fait se produisit, ce ne dut pas être pour longtemps, car, par un arrêt de la Cour du Parlement du 7 décembre 1615, le bail de la maison du 'Pont-Marchand' fut transféré à Suzanne Tonnelier[14], devenue sa veuve.

Il convient de faire observer que le rang auquel semble avoir accédé Gabriel Tavernier était assez important pour associer sa personne aux décisions de graveurs ou de marchands aussi éminents qu'un Thomas de Leu, qu'un Jean Le Clerc, qu'un Léonard Gaultier.

Gabriel Tavernier, les 'scavans' et Jean-Baptiste Tavernier.

Un ultime reflet de l'activité de Gabriel Tavernier est apporté par son fils, Jean-Baptiste Tavernier, baptisé au Temple de Charenton, en 1605.

Jean-Baptiste Tavernier devait être le Tavernier, illustre voyageur et marchand de diamants. Ce fut, croit-on, Chappuzeau, qui rédigea le texte du livre intitulé les *Six voyages du Sieur Tavernier* qu'il a *fait en Turquie*, *en Perse et aux Indes* (*Paris*, *chez G. Clouzier et C. Barbin*, 1676).

Au début du récit de ses aventures, Jean-Baptiste Tavernier fit écrire: 'Si la première éducation est comme une naissance, je puis dire que je suis venu au monde dans le désir de voyages. Les entretiens que plusieurs Scavans avoient tous les jours, avec mon père (Gabriel Tavernier) sur les matières de géographie qu'il avoit la

13 Idem., *op. cit.*, p. 651 (fonds VI, liasse 208).

14 Idem., *op. cit.*, pp. 650-651 (fonds VI, liasse 188, 30 avril 1619).

réputation de bien entendre, et que tout jeune que j'estois j'écoutois avec plaisir, m'inspirèrent de bonne heure le dessein d'aller voir une partie des païs qui m'estoient representez dans les Cartes, où je ne pouvois alors me lasser de jetter les yeux. À l'âge de vingtdeux ans, j'avois vu les plus belles régions de l'Europe, la France, l'Angleterre, les Païs bas, l'Allemagne, la Suisse, la Pologne, la Hongrie et l'Italie...'.

Afin d'en finir avec Jean-Baptiste Tavernier, signalons qu'au début il est cité en tant que 'marchand libraire, logé dans l'île du Palais' et qu'il vendit, en 1668, à Louis XIV pour trois millions de diamants, réunis au cours de ses périgrinations en Orient. Les principaux de ces diamants sont représentés dans le récit de ses voyages, gravés par Abraham Bosse (tome II, 3e planche, page 337, G. Duplessis, n° 1065)[15].

Jean-Baptiste Tavernier, peu après, obtient des lettres de noblesse (février 1669). Il en profita pour acheter la baronnie d'Aubonne en Suisse; Jean-Baptiste s'empressa de faire graver ses armoiries par Abraham Bosse (Duplessis, n° 1279), collaborateur et ami de son frère Melchior. Ses prodigalités devaient l'obliger à revendre sa propriété par la suite, au fameux amiral Duquesne, dont les enfants furent astreints à s'expatrier en raison de leur appartenance au calvinisme.

Si l'on ne peut confirmer que Jean-Baptiste Tavernier fut vraiment enfermé à la Bastille lors de la Révocation de l'Édit de Nantes, il obtint une caution et un passeport pour la Suisse, en juillet 1687. Un mois après, il était à Berlin, où l'électeur de Brandebourg lui octroya le titre de Directeur de la Compagnie des Indes, qu'il se proposait de fonder.

Malgré son âge avancé, Jean-Baptiste Tavernier se préparait à un voyage, lorsqu'il mourut, non à Moscou comme d'aucuns l'ont affirmé mais à Copenhague, en 1689, dans la maison de son coreligionnaire Henri de Moor.

Melchior Tavernier.

Fils de Gabriel Tavernier et de Suzanne Tonnelier, baptisé à Charenton en 1594, Melchior Tavernier dut exercer une action considérable. C'est le seul membre de la famille

15 G. Duplessis, *Catalogue de l'oeuvre d'Abraham Bosse*, Paris, 1859.

ayant porté le prénom de Melchior, car son homonyme que Van Ortroy fait maître à Anvers en 1544 et mourir à Paris en 1641, n'est qu'un mythe inexpliqué.

Il serait trop long de donner tous les détails de ses activités, qui englobent la gravure en taille-douce, l'édition de gravures et l'édition de cartes géographiques.

L'essentiel, cependant, montre l'importance que l'on peut attribuer à ses travaux, à ses publications et surtout à ses associations avec des artistes ou des éditeurs des Flandres et des Pays-Bas.

Melchior Tavernier devait marquer d'une profonde empreinte le commerce de la gravure en France, au cours de la première moitié du XVIIe siècle.

Nous nous sommes attaché, ailleurs[16] à essayer de démontrer que ce commerce de la gravure à Paris, fut, en majeure partie, créé par des artistes principalement venus des Flandres.

À ce commerce, Melchior Tavernier acheva de donner de fermes assises avant de passer le flambeau à une première génération française qui lui était presque contemporaine.

Parmi elle se distingueront un François Langlois, dit Ciartres et Pierre I Mariette, avec lesquels Melchior Tavernier devait être en relations commerciales et amicales.

Les débuts de Melchior Tavernier.

Pour mieux faire connaître les débuts de Melchior Tavernier, on doit reprendre le *Factum* qu'il fit établir en 1620 par Labbé, ce *Plaidoyer contre les syndics et gardes des Marchands et Libraires de Paris* (Bibliothèque nationale, Imprimés, Réserve, Thoisy, 328, fol. 15 et suivants).

Melchior Tavernier avait alors vingt-six ans. On remarquera dans la relation de son activité jusqu'à ce moment que nulle allusion n'est faite à un séjour ou à un apprentissage à Anvers.

‘... Après son decez (celui de son père: Gabriel Tavernier vers 1614 - débuts de 1615), le deffendeur (Melchior Tavernier) faisant mesme profession et marchandises que son père, a continué à tenir boutique ouverte et de vendre des livres de figures de tailles douces par luy faittes et par autres de mesmes, et commerce aussi de toutes sortes de cartes grandes et petites, en forme’.

16 *Mélanges Duverger*, Gand, 1968, pp. 530-540.

Ce commerce était assurément à *la Huppe*, du Pont-Marchand, dont sa mère Suzanne Tonnelier lui avait vendu, en 1619, les ‘meubles et marchandises’ qui étaient dans la maison où ils demeuraient tous deux. À cette vente étaient jointes celles de toutes les créances qui étaient la propriété de Suzanne Tonnelier après le décès de son mari. L'ensemble se montait à la somme de 900 livres tournois, dont 300 livres payées comptant, et à la charge des dettes.

Le même jour, 30 avril 1619, Suzanne Tonnelier vendait à son fils Melchior ‘la moitié et un cinquiesme’ de la loge possédée par Gabriel Tavernier à la Foire Saint-Germain, ce que nous avons mentionné plus haut. En même temps, elle faisait transport à Melchior Tavernier du bail de la maison à l'*enseigne de la Huppe*, bail qui lui avait été concédé, on l'a dit, par arrêt du Parlement le 7 décembre 1615[17].

Melchior Tavernier ‘graveur en taille-douce’ et imprimeur du Roi.

En même temps qu'il exerçait à *la Huppe* le même commerce que son père, Melchior Tavernier poursuivait la constitution de son oeuvre de graveur. ‘Louis XIII’ l'aurait fait ‘travailler plusieurs fois devant lui, et, satisfait de son travail, il lui fit expédier des lettres de provision, adressées au Prévôt de Paris, par lesquelles il le déclara graveur et imprimeur en taille-douce (sic) de Sa Majesté, ce qui a été entériné au Châtelet de Paris le 8 novembre 1618 et confirmé au Parlement’[18]. L'inventaire complet des gravures de Melchior Tavernier, dont il poursuivit l'exécution au moins jusqu'en 1641, alourdirait la présente étude.

On se bornera à mentionner qu'en 1619, Melchior Tavernier grava les cartes et plans du *Voyage de Willem C. Schouten*, paru à Paris *chez M. Gobert* (Bibliothèque nationale, Imprimés, G. 29086). Il en existe des éditions hollandaises de 1618 et 1619, établies en français. La même année, Melchior Tavernier grava le *portrait de François de Laberran de Montigny*, ministre protestant. Ce dernier avait fait paraître, en 1617, avec Pierre Du Moulin et Mestrezat, une importante *Défense de la Confession des Églises*

17 M.-A. Fleury, *op. cit.*, p. 650-651 (fonds VI, liasse 188, 30 avril 1619).

18 Pierre-Simon Fournier, *Dissertation sur l'origine et les progrès de graver en bois*, Paris, 1758, p. 79.

réformées... Toujours, en 1622, Melchior Tavernier grava le titre de l'*Eloquentiae sacrae*, *parallela*, *libri V*, du Père Nicolas Caussin (Bibliothèque nationale, Impr., Rés. X. 441 et X. 897).

En cette même année de 1622, il dut faire paraître, avec Nicolas de Mathonière, un placard relatif à la paix de compromis, octroyée par Louis XIII aux huguenots.

La Miséricorde, la Justice et la Paix sur un char conduit par la Vérité, suivi du Faux conseil enchaîné, s'avancent vers le roi assis sur son trône. Le plan de Montpellier occupe le fond de la pièce où les protestants viennent implorer le roi. Sous la composition:

> *Montpellier*, *tourmenté des foudres de la guerre*,
> *Prosterné vers le roy esvite le tonnerre...*

Tavernier devait aussi graver le portrait, à mi-corps, de '*Armand*, *cardinal de Richelieu grand maître et surintendant de la navigation et du commerce de France*'.

Parmi ses dernières gravures figure le *Plan au Vray de la ville & Citté d'ARAS (sic) AVEC ses forts et lignes de circonvalation // Approches de la ville par les Armées du ROY //* ... (etc.). À droite, le titre, dans un large cartouche, est accroché aux branches des deux premiers arbres d'une futaie, à l'orée de laquelle apparaissent trois cavaliers en armures. La carte est '*gravée & imprimée par le commandement de Sa Majesté par Melchior Tavernier A*^{o} *1640*' (Bibliothèque nationale, Cartes et plans, Ge. B. 871). Hauteur 675 mm × largeur 925 mm.; plus la 'Table pour l'intelligence des lettres et des chiffres. H. 275 mm.

À l'occasion, Melchior Tavernier chercha pour ses gravures à imiter le style de Michel Lasne, dont le succès ne cessait de s'affirmer.

Lasne dans sa jeunesse avait travaillé à Anvers de 1617 à 1619, où il s'était fait recevoir dans la Gilde de Saint-Luc.

Le même Lasne grava le frontispice de la *Sainte Bible française selon la vulgaire Latine*, publiée en 1621 *chez Jean Richer et Pierre Chevalier*, à Paris. Une vignette pour cet ouvrage avait été demandée à Melchior Tavernier. Parmi les autres graveurs, on trouvait Léonard Gaultier, Claude Mellan à ses débuts, le polonais Ziarnko, dit Legrain, le flamand Michel Faulte et Michel Van Lochom dont les relations avec Melchior Tavernier seront nombreuses.

Premiers rapports de Melchior Tavernier avec des éditeurs ou des graveurs des Flandres ainsi que des Pays-Bas.

Tant qu'on aura pas trouvé de nouveaux documents, il restera difficile de déterminer si les rapports commerciaux de Melchior Tavernier s'étaient d'abord établis avec des éditeurs ou des graveurs des Pays-Bas méridionaux ou en premier lieu avec leurs confrères des Pays-Bas septentrionaux. Le fait que le 23 septembre 1619, Melchior Tavernier fut présent à l'inventaire après le tout récent décès de son beau-frère Giral (sic) Pitten 'vivant maistre peintre audi St Germain' (des Prés)[19] est sans importance.

Tout l'intérêt porte sur la publication, en 1623, de la *Partie méridionale du Languedoc*, à Amsterdam, *chez Josse Hondius*, carte également vendue par Tavernier.

Premières cartes géographiques connues de Melchior Tavernier.

Dès 1621, Melchior Tavernier avait publié un *Portrait au vray de la ville de Clayrac et du paysage qui est à l'entour* et *aussi la représentation des batteries qui s'y font observées... par le sieur de Siette*, *avec plan des fortifications et vue de l'armée royale.* On retrouvera 'le sieur de Siette', lors du Siège de la Rochelle, en 1629. Une *carte du Païs d'Aunis... Désignée par le S^r^ Bachot*, date encore de 1621; elle sera rééditée en 1627. *Un Plan au vray de la vue de Sommières avec l'armée royale faisant le siège de la Bourgade*, dut paraître peu après cet événement, au mois d'août 1622.

Accord avec Crispin de Pas (de Passe) le Jeune.

En 1623, confirmant ses rapports commerciaux avec des artistes du Nord, Melchior Tavernier conclut une association pour six ans avec 'Crispain' (sic) de Pas le Jeune, demeurant, à ce moment, rue Saint-Jacques, à Paris.

Il s'agissait de procéder à l'achat de 'cuivre battu et poli', prêt à graver les tailles-douces en quelque pays que ce soit (Minutier (Central, fonds VI, liasse 195, Ier mai 1624).

Les Tournois du roi René. - Relations avec Rubens.

En 1624, Melchior Tavernier sollicita, une nouvelle fois, le concours des

19 I.-J. Guiffrey, *Artistes parisiens du XVI^e^ et du XXII^e^ siècles*, Paris, 1915, pp. 103-104.

États de Provence pour une publication des *Tournois du Roi René*, selon Renouvier[20]. Un projet initial, dû au fameux humaniste Fabri de Peiresc, aurait été envisagé avec Gabriel Tavernier ou pour lui. On ne paraît connaître que les planches du *Vray Théâtre d'honneur* de Vulson de La Colombière (1646), édité par Melchior Tavernier. De toutes façons l'activité d'éditeur de Melchior Tavernier ne cessa de s'étendre; elle allait surpasser son labeur de graveur.

Le 12 novembre 1626, Rubens, lui-même, écrivit à Pierre Dupuy, bibliothécaire du roi: 'J'ai envoyé différentes estampes à M. Thavernier (sic) sur sa demande et sur les instances de M. de Valaues... Veuillez lui faire demander si elles sont arrivées entre ses mains comme j'en suis certain'[21]. On ne s'explique pas la raison pour laquelle Van Ortroy a estimé que le 'M. Thavernier', en question, pouvait être Gabriel (décédé à ce moment depuis une douzaine d'années) et non Melchior.

Rubens, au reste, n'allait pas tarder à prendre un privilège pour la vente à Paris, ou en France, de reproductions de ses oeuvres. En 1632, il gagnera un procès fait à Honnervoegt, originaire de Cologne, graveur et éditeur à Paris, qui avait reproduit, sans son autorisation, des tableaux de lui[22].

Melchior Tavernier en l'Isle du Palais.

Ses enseignes.

L' Épi d' Or. À l'époque de la lettre de Rubens, en 1626, Melchior Tavernier avait depuis longtemps, sans doute, abandonné l'officine paternelle de *la Huppe*, 'sur le Pont-Marchand' pour s'établir 'en l'Isle du Palais, à l'*Épi d'or*'.

Au nombre de ses principales publications d'alors se trouve un *Plan de Paris.* Bonnardot[23] en mentionne des éditions de 1629, 1631 et 1632; il précise qu'il s'agit d'un calque, plutôt que d'une copie, du *Plan de Paris* par Merian (1615), faussement attribué à Abraham

20 Renouvier, *Des Types et des manières des maîtres graveurs*, Montpellier, 1853-1856, pp. XXIII, 3 et 60.

21 E. Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, Bruxelles, 1840, p. 83; Ch. Ruelens et M. Rooses, *Correspondance de Rubens*, Anvers, 1904, t. IV, p. 18 (trad. du texte italien de la p. 16).

22 R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français, XVII^e siècle* [*du*] *Département des Estampes* [*de la*] *Bibliothèque Nationale*, Paris, t. V, 1968, p. 220.

23 A. Bonnardot, *Études archéologiques sur les anciens plans de Paris*, Paris, 1851.

Bosse. Bonnardot[24] signale une première édition de 1625, à ce moment dans la collection Destailleur.

Melchior Tavernier se trouvait toujours à l'*Épi d'or*, en 1627, lors de sa publication de sa propre gravure de la *Statue équestre de Henri IV.*

En 1632, l'inventaire après décès de sa première femme Sarah Pitten, le précisera un peu plus tard, Melchior Tavernier avait acquis une maison dans l'île du Palais. La boutique de cette demeure changea-t-elle à plusieurs reprises d'enseigne? Il semble qu'il faille le croire.

La Rose Rouge.

La maison de l'Ile du Palais acquise en 1632 était-elle la construction qui avait abrité l'*Épi d'Or*? Ou s'agit-il d'une autre demeure? Quoiqu'il en soit, Melchior Tavernier changea d'enseigne et prit celle de la *Rose Rouge.* Il la conservera jusque vers 1636 ou 1637, au plus tard, pour adopter son ultime et plus fameuse adresse, celle de la *Sphère royale.*

L'enseigne de la *Rose Rouge* fut-elle adoptée, de son côté, par Abraham Bosse, après l'installation de l'enseigne de la *Sphère royale* par Tavernier?

Bosse, on le verra, fut longtemps édité par Melchior Tavernier avec lequel il eut peut-être une association durant une période indéterminée?

En MDCXLIII, sa *Pratique du Trait de M. Desargues* fut tirée sur les presses de Des Hayes *à la Rose Rouge devant la mégisserie*[25]. La même adresse *A Paris chez le dit Bosse à la Rose Rouge devant la mégisserie* figure en MDCLV sur le titre de son *Traité des manières de graver*[26] (Duplessis, *op. cit.* n° 592).

La Sphère royale.

L'inventaire après décès de Sarah Pitten, première femme de Melchior Tavernier auquel on a fait allusion, fut dressé en 1638, à la *Sphère Royale.* L'inventaire, en question, ne mentionne aucune autre acquisition de maison en l'île du Palais par Melchior Tavernier après l'acquisition de la maison

24 Idem., dans un Appendice aux *Études archéologiques*, *sur les anciens plans de Paris*, Paris, 1877.

25 G. Duplessis, *op. cit.*; n° 452.

26 Idem., *op. cit.*, n° 592.

effectuée en 1632. Il semble qu'on puisse conclure que ce fut bien la même construction qui eut pour enseignes successives, sinon déjà l'*Épi d'or*, du moins La *Rose Rouge*, puis la *Sphère royale.*

Dotée de la devise, *Sub insigno Sphaerae*, la *Sphère royale* était située 'sur le quai de la Mégisserie', c'est-à-dire sur le quai de l'Horloge, à l'angle de la rue de Harlay. Cette voie réunissait le quai de l'Horloge au quai des Orfèvres.

La *Sphère royale* après Melchior Tavernier devint, un temps, l'adresse d'Antoine de Fer, qui y publia en 1668 une *carte générale de l'Isle de France*, *Prévosté et Viconté de Paris.* La même carte était en vente chez Jacques Lagniet, l'éditeur des *Livres de proverbes*, établi quai de la Mégisserie (Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans, Ge.D. 15538 1-3). Ensuite, d'Antoine de Fer, la *Sphère royale* passa aux deux Nicolas de Fer, père et fils. Avec les de Fer, l'indication de 'quai regardant la Mégisserie' fut supprimée. On la remplaça par le vrai nom du quai sur lequel s'ouvrait la porte de la boutique, le quai de l'Horloge.

Entre Melchior Tavernier et les de Fer, ou plutôt après eux, le nom de la *Sphère Royale* fut utilisé un temps par Duval, 'géographe du Roi'. Enfin, en 1734, la *Sphère royale* était devenue l'adresse de G. Danet, gendre de N. de Fer fils.

Le Théâtre géographique du Royaume de France.

En 1632, Melchior Tavernier reprit la publication du *Théâtre géographique de France* paru en 1619 chez Jean Le Clerc.

Le Père de Dainville a étudié cette réédition[27]. On ne peut que reprendre ses commentaires.

Paru encore en 1634 et en 1637, le recueil de Tavernier est plus complet que celui de Le Clerc. Il comprend soixante-deux cartes, douze de plus que l'original. Ce sont des *cartes des Quatre Parties du Monde*, deux *cartes de l'ancienne Gaule*, d'après César et d'après Strabon, des *cartes de la* '*Savoye*' et de la *Suisse*, de la *Valteline* et du *Piémont*; d'autres concernent le *gouvernement de la Capelle*, la *Souveraineté de Sedan*, du '*Charollois*', du '*Nivernois*' et du *Béarn.*

Si la plupart de ces cartes sont des copies d'après les recueils de

27 Dans les *Actes du* 87e *Congrès des Sociétés savantes*, *à Poitiers*, 1962.

Maurice Bouguereau ou de Le Clerc, les dates qu'elles portent sont plus récentes, 1627, 1629, 1630.

Enfin, mentionne le Père de Dainville, la presque totalité de ces cartes, éditées par Melchior Tavernier, à l'exclusion de six ou sept, fut gravée et tirée à Amsterdam chez les Hondius. Il en résulte une plus grande unité dans la présentation et un effet de style hollandais fort apprécié à l'époque.

Nicolas Tassin.

- Presque au même moment, ou plutôt en 1633 et en 1634, Melchior Tavernier édita des travaux d'une certaine importance, par N. Tassin. Certaines éditions ont donné lieu à des discussions qu'on laissera de côté.

En 1633, Melchior Tavernier publia de Nicolas Tassin, parrain de sa cinquième fille, à Charenton, le 30 juin 1630 (Frères Haag), une édition des *Cartes générales des provinces de France et d'Espagne*, en même temps que M. Gobert et Michel Van Lochom. Peu après, il fit paraître de Tassin, les *Plans et principales vues du duché de Lorraine* (1633).

L'année suivante (1634) Melchior Tavernier donna de Tassin *Les Plans des principales villes et lieux considérables de France*, avec privilège de 1631 (Bibliothèque Nationale Département des Cartes et Plans, FF. 4476 bis, 2 vol. in-4^{o} oblong). Ces recueils devaient avoir d'autres éditions chez Tavernier en 1636 et 1638, puis chez Cramoisy et Van Lochom, en attendant une édition par les N. de Fer.

Toujours en 1634 (Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans, Rés. Ge. DD. 3479), rééditées par un anonyme en 1637 (Bibliothèque Nationale, Département des Imprimés G. 600) parurent les *Cartes générales de toutes les Provinces de France*, *royaumes et provinces de l'Europe*, *corrigées et augmentées par le S^{r} Tassin.*

Elles concernent, plus spécialement des lieux où se déroulèrent des combats de la guerre de Trente Ans. Tassin, avant tout, n'avait-il pas la qualité de ‘commissaire ordinaire des guerres’? En tête de la publication vient la NOVA TOTIVS TERRARVM ORBIS GEOGRAPHICA TABULA: Auct. IUD. HODIO (sic), Josse, un des Hondius d'Amsterdam.

Cartes éditées par Melchior Tavernier conservées au Département des Cartes et Plans de la Bibliothèque Nationale.

- De la consultation des divers fichiers du Département des Cartes et Plans à la Bibliothèque Nationale, il ressort que les cartes éditées vers 1640-1642 occupent une place de choix parmi ses autres publications géographiques. L'énumération de toutes les pièces éditées par Melchior Tavernier est évidemment impossible ici. Van Ortroy en a cité un nombre appréciable dans la *Biographie nationale de Belgique.* Le fâcheux est qu'il se soit obstiné à les attribuer au mythique et inexistant Melchior Tavernier, mort en 1641, à quatre-vingt-dix-sept ans, dont il semble s'être fait l'énigmatique champion.

On a dit, au début du présent travail, les raisons pour lesquelles des cartes gravées ou éditées par Melchior Tavernier relèvent autant de l'art pur que des arts documentaires et géographiques.

Melchior Tavernier, *Abraham Bosse et Jean Barbet.* - Ce fut chez Melchior Tavernier, avec lequel il eut une éventuelle association, comme on le verra plus loin, qu'Abraham Bosse fit paraître une partie importante de son oeuvre[28] (Cf. G. Duplessis, *op. cit.* et notre *Inventaire du fonds français.* XVIIe s.t. 1, (1939), pp. 471-534).

En dehors des *Cinq Sens* plusieurs pièces ou suites de Bosse, parues chez Melchior Tavernier, nécessitent des commentaires.

Pour commencer, on relèvera que le 25 février 1630, Jean Barbet, architecte, âgé de vingt-cinq ans, s'engagea à travailler ‘sans aucun hommage’ ce qui signifiait la liberté de marquer son nom ‘aux desseins’ que Melchior Tavernier ‘lui commandera’ pour des bâtiments ‘tant pour la ville de Paris qu'aux champs’. L'architecte promis, en outre, de ‘travailler de cinq heures du matin à sept heures du soir’, se réservant une heure pour ses études particulières. (Archives Nationales, Minutier Central, fonds VI, liasse 208). Il en résulta le *Livre d'Architecture et d'autels et de cheminées*, dédié à l'*Eminentissime Cardinal de Richelieu*, gravé par Abraham Bosse (G. Duplessis, 338-355).

28 Cf. G. Duplessis, *op. cit.*, et R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français*, *XVII*[e] *siècle*, [*du*] *Département des Estampes* [*de la*] *Bibliothèque Nationale*, Paris, t. I, 1939, pp. 471-534.

Paru au cours de l'année 1633, seulement, l'opuscule se trouvait en vente chez ‘Jean Barbet, *en la vieille rue du Temple*, *proche la Fontaine*, *à l'image de Notre-Dame*’ et chez Melchior Tavernier.

À cette occasion, Abraham Bosse ne fut que graveur. Mais grava-t-il vraiment toutes les pièces qui portent son nom parues à la *Rose Rouge*, dont il devait, plus tard, reprendre l'enseigne? La question n'est pas posée sans raisons valables. *Le Livre d'Architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions sur les cinq ordres de colonnes par Alexandre Francine (Francini)*, *florentin*, *ingénieur ordinaire du Roy*, *dédié à Sa Majesté*, fut édité par M. Tavernier, en 1631 et réédité en 1640. Son titre avec le portrait de Francine fut seulement dessiné par Bosse. Mais les trente-neuf planches, décrites et cataloguées par G. Duplessis, n° 298-337, ne portent que l'*excudit* de Tavernier. La planche IV offre même l'indication *M. Tavernier sculpsit.* Il en résulte des attributions formelles à Bosse, par G. Duplessis, de planches non gravées par lui, mais par Tavernier et son atelier, probablement.

Éventuelle association de Melchior Tavernier et d'Abraham Bosse.

Cette hypothèse repose sur des données précises.

Prenons d'abord, *l'Almanach pour l'An de grâce mil V'CXXXVIII* (Duplessis, n° 1231) dédié par ‘M. Eustache Noël, clerc de Sainte-Marthe, professeur es-sciences astrologiques et astronomiques’.

Cette gravure de Bosse se distingue par ses figures de la Justice, de la Force, de la Prudence, de la Tempérance. Elles accompagnent les portraits de Louis XIII et d'Anne d'Autriche. Son adresse est *à Paris chez Melchior Tavernier et Abraham Bosse demeurant sur le quay qui regarde la Mégisserie*, *à la Sphère Royale.*

L'indication ‘demeurant’ qui peut aussi bien concerner Bosse que Tavernier prête à confusion. Doit-on en conclure que Bosse, durant un temps, fut non logé chez Tavernier, mais associé à lui, puisqu'il fit mentionner pour sienne la même enseigne? Il est difficile d'affirmer quoi que ce soit.

On peut seulement constater une précédente réunion de deux protestants pour célébrer la victoire de Louis XIII, celle de Bosse en qualité de dessinateur du titre et celle de Michel Tavernier

pour l'*Eloge et Discours sur la Triomphante Réception du Roy à Paris*, *après la Prise de la Rochelle*, *chez Pierre Rocollet*, 1629.

Tavernier avait passé un contrat pour une association à frais et profits égaux avec Pierre Firens pour les figures; on retrouve cette association pour la publication du livret chez *Pierre Rocollet*[29].

Par ailleurs, on peut relever, maintes fois, la juxtaposition des noms d'Abraham Bosse et de Melchior Tavernier en qualité d'éditeurs communs pour des gravures de Bosse.

Elle figure, entre autres, sur une *Pallas*, avec tous ses attributs, dans un cartouche (Duplessis, n° 1052), pour l'*Hémisphère céleste* et le *Globe terrestre* (Duplessis, n° 1053-1054), pour l'ouvrage de Pierre d'Hozier, *les Noms et surnoms et qualités des chevaliers du Saint-Esprit*, 1634 (Duplessis, n° 1207-1210) pour le *Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries*, de Vulson de La Colombière, 1639 (Duplessis, n° 1461), pour *la Carte géographique des Ports de France*, avec des ornements de Bosse (Duplessis, n° 1259).

Gravures relatives à la Prise de La Rochelle. - Atelier de Melchior Tavernier.

Abraham Bosse est étranger aux autres gravures relatives à la prise de La Rochelle éditées par Melchior Tavernier.

À leur propos, Melchior Tavernier s'était associé avec René de Siette, écuyer, sieur de La Goustière, ingénieur et géographe du Roi, demeurant rue des Deux Portes. L'association concernait ‘l'impression des plans et relevés de La Rochelle et des travaux et lignes qui se sont faits devant la ville pendant le Siège et des relevés des travaux faits en l'Ile de Ré’.

René de Siette, dont Melchior Tavernier paraît avoir publié une carte, dès 1621, fournissait tous ‘les desseins’. Tavernier, pour sa part, se chargeait de faire ‘toutes les gravures’. On devait les faire exécuter ‘à ses frais par ceux qui travaillent pour lui’[30]. La dernière clause du contrat avec René de Siette pour les ‘desseins’ de La Rochelle prouve bien que Melchior Tavernier avait la direction d'un atelier.

29 R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français*, *XVII^e siècle*, [*du*] *Département des Estampes* [*de la*] *Bibliothèque Nationale*, Paris, t. IV, 1961, p. 212 (s.v. Pierre Firens). Archives Nationales, Minutier Central, fonds VIII liasse 258, 29 mai 1629.

30 M.-A. Fleury, *op. cit.*, p. 652.

Ce fut dans cet atelier que s'exécutèrent les cartes géographiques éditées par Melchior Tavernier 'maître à imprimer du Roy Louis XIII', 'pour les tailles-douces, pour des figures de géographie, géométrie, fortifications, perspectives et architectures'.

Autres relations avec les Pays-Bas.

Quelle que puisse avoir été la date de la création de son atelier parisien, Melchior Tavernier, après avoir commencé fort tôt, continua à vendre des cartes géographiques exécutées aux Pays-Bas.

Le Dr. Ir. C. Koeman dans les volumes de ses *Atlantes neerlandici*[31] a donné une liste de ces pièces des Pays-Bas vendues chez Tavernier, à Paris. La plus ancienne, signalée, paraît demeurer la publication, en 1623, de la *Partie Méridionale du Languedoc*, *chez Josse Hondius*, *à Amsterdam.*

Melchior Tavernier et Nicolas Sanson.

Les relations commerciales de Melchior Tavernier avec les pays du Nord ne lui firent pas oublier la France.

Il compte au nombre des éditeurs importants du fameux cartographe Nicolas Sanson, d'Abbeville.

En 1637, Melchior Tavernier fit paraître de Nicolas Sanson, les *Graeciae Antiquae icones*, in-fol. 10 feuilles et cartes coloriées (Bibliothèque Nationale, Imprimés. G. 602, 2) et en 1638, les *Graeciae antiqua descriptio geographica*, gr. in-fol. (Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans, DD 6015; Impr. J. 48, 2), 20 f., cartes gravées et coloriées.

Puis vinrent en 1638, encore, les *Romani utriusque Imperii orientis scilicet et occidentes descriptio geographica tabulis*, 20 ff. cartes gravées et coloriées (Bibliothèque Nationale, Impr. G. 602, 1; J. 48, 1; G. 1472, 2).

Ils furent suivis, en 1639, d'une *description de la France*, gr. in-fol. (Bibliothèque Nationale, Impr., Fol. L^{15} 79, incomplet).

Si la *Carte générale du Royaume de France avecq les Pays circonvoisins* (Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans, Ge.D. 14854), porte la date de 1658, il ne s'agit que de la réédition de la carte de Sanson éditée par Melchior Tavernier, en 1645

31 Voir la table du t. IV, 1971.

(Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans, Ge. DD. 2635/22).

Inventaire après décès de Sarah Pitten, 1638.

En dehors des cartes hollandaises, bien des cuivres de cartes éditées par Melchior Tavernier, figurent à l'inventaire après décès de Sarah Pitten, sa première femme, exécuté à la *Sphère Royale*, le 16 mars 1638. De larges extraits de ce très précieux document ont été publiés par Mademoiselle Marie-Antoinette Fleury[32].

Le mariage de Melchior Tavernier et de Sarah Pitten, issue d'une dynastie d'orfèvres flamands, avait été célébré au mois d'avril 1619.

L'habitation du ménage, la maison acquise, en 1632, dans l'Ile du Palais par Melchior Tavernier semble avoir été relativement vaste. Elle comportait bien une boutique à l'enseigne de *La Sphère Royale.*

L'énumération des meubles comprend vingt-deux folios. La valeur des bagues, joyaux et vaisselle d'argent, prisés par Jean Pitten, marchand orfèvre, beau-frère de Melchior Tavernier, atteint 1020 livres.

Les tableaux estimés par Pierre Forest, bourgeois de Paris, maître-peintre, autre beau-frère de Melchior Tavernier, devaient être davantage des éléments décoratifs du foyer conjugal, malgré leur nombre, que des toiles destinées à la vente.

Instruments de mathématiques.

L'inventaire après décès de Sarah Pitten apprend que Melchior Tavernier vendait aussi des instruments de mathématiques.

Au nombre de ces derniers figurent deux globes terrestre et céleste ‘avec les deux sphères de Copernic’ et deux demi-cercles de cuivre jaune ‘autrement dit de Grafaumet’. Il s'y ajoute des ‘compas de proportion de diverses façons’ quatre-vingts compas à pointe d'acier, des porte-crayons de cuivre, des tire-lignes de cuivre, des pierres d'esman (aimant), une lunette à grossir, des cadrans aux étoiles, vingt pièces de lunettes de longue-vue. Dans une boîte se trouvaient ‘trois cent trente-deux crayons’.

32 *Op. cit.*, pp. 657-663.

Les cuivres.

Destinés à être tirés sur la presse, estimée douze livres, les cuivres relativement nombreux, sont évalués par Pierre Firens, dont on a mentionné les rapports commerciaux avec Melchior Tavernier. Firens est assisté de Henry Le Roy, pareillement graveur et imprimeur du Roi.

Parmi les cuivres, on ne peut retenir que les mentions les plus significatives. Mêlés aux autres, il y a ceux des oeuvres d'Abraham Bosse. Les *Cinq Sens de nature*, quatre planches ‘où sont gravés des *chevaliers* de Bosse’, ‘avec cinquante-neuf planches des armes des chevaliers du Saint-Esprit’, quarante-six petites planches de cuivre dont vingt-six des *Gueux*, d'après Callot, copies bien entendu, vingt planches de la *Noblesse*, *hommes et femmes* de Bosse, neuf petites planches de cuivre des *Soldats* de Bosse, avec deux planches de bordures. Les ‘quarante planches de cuivre où est gravé la *livre de Franchine* (sic)’ est indiqué sans nom d'auteur.

Les cuivres des cartes sont multiples, grandes planches de cuivre de la *carte du monde*, grandes planches de cuivre où sont gravées la *France*, l'*Espagne*, l'*Angleterre*, l'*Italie*, ‘chaque carte comprenant deux planches’, planches de cuivre pour des cartes d'une seule feuille, quatre planches de cuivre de la *ville de Paris*, la ville ‘étant représentée en deux fois’, six planches faisant la moitié de douze grandes planches de cuivre ‘où est gravée *la France* inachevée’.

Sans continuer à relever les cartes, on trouve ‘trente-six planches de pareille grandeur où sont gravés, les rois et reines de France et d'Espagne, les papes et les empereurs’, cent trente petites planches de cuivre représentant *l'Architecture* de Vignole; cent trente petites planches de cuivre représentant des scènes de *la Bible.*

On trouve encore des planches pour des plans, parterres et jardinages, pour l'*Astrée* et l'*Histoire d'Aminte*, neuf planches de cuivre de l'astrolabe, quatre planches de cuivre ‘qui sont la moitié de la sphère, ‘vingt quatre planches de cuivre de l'ancienne géographie de Bersigny’, des plans et sièges, faits par le roy et ‘autres vieilles histoires’, des paysages, cinq cuivres de *chasses* et quatre de *paysages* de Rabel.

Parmi les rames de papier blanc se mêlent les tirages de la plupart des cuivres énumérés. Il y a plus de trente plans du *Siège de La*

Rochelle et de Ré de Callot, ‘six mille cartes géographiques d'une feuille, impressions des planches inventoriées’.

Des mentions particulières peuvent être accordées à ‘cent-trois grandes cartes en feuilles, tant du *Monde* que d'*Espagne*, d'*Allemagne* et d'*Italie*’, cent une villes de France ‘en blanc’, huit villes peintes sur toile, quarante cartes peintes sur toile des *Quatre parties du monde* de l'*Espagne*, de l'*Italie* et de l'*Allemagne.*

Dans la bibliothèque, inventoriée par Français Langlois, dit ‘de Chartres’, sont ‘mille cinq cents feuilles de taille-douces tant de Paris que de Flandres, diverses pièces d'Italie, un paquet de ‘divers (sic) pièces de Hollande’. Il s'y ajoute ‘quinze cents grandes autres pièces d'impression de la maison du dit Tavernier’.

Ce n'est pas tout. Il y a aussi la prisée des ‘livres de mathématiques’, faite par Martin Gobert, marchand libraire.

Clients et débiteurs de Melchior Tavernier en 1638 et créanciers.

Au nombre des débiteurs de Melchior Tavernier, dont l'énumération donne un large aperçu de sa clientèle, on trouve Monsieur, frère du Roi, duc d'Orléans, pour 230 livres, le cardinal de Richelieu pour 1.000 livres, sa nièce Madame de Combalet, devenue, ou sur le point de devenir duchesse d'Aiguillon pour 100 livres, le comte de Guiche, M. de Lauzun, conseiller d'État, le marquis de Sourdis. Leurs noms apparaissent parmi les noms de personnages moins connus au nombre desquels figurent plusieurs marchands d'estampes. Il reste ‘600 livres du compte de M. Bosse’, sans que l'on puisse discerner si elles lui étaient dues ou étaient dues par lui. Bien que limitée, la liste des créanciers est d'un intérêt non moins soutenu. N'y trouve-t-on pas ‘M. Henri Hondieux’ (Hondius), marchand à Amsterdam pour 500 livres et le sieur ‘Bles’ (Willem-Jansz. Blaeu, 1571-1638), pareillement marchand à Amsterdam pour 1.000 livres?

Marché avec Corneille Dankert, graveur à Amsterdam.

Tavernier avait publié le *Patriarchus Romanus*, gravé par A. de La Plaetsen (Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans, Coll. Danville, 10.466) et, en 1640, il édita l'*Antiquorum Galliae Episcopatum.*

Le 12 février 1644, il passa un marché ‘sous seing privé’, sans véritable enregistrement par un notaire et simplement déposé chez lui, avec ‘Corneille Dankert, graveur en taille-douce à Amsterdam’, de passage à Paris, ‘logé rue Galande’. (Archives Nationales, Minutier Central, fonds VI, liasse 235).

Le dit Dankert reconnaît avoir vendu à Melchior Tavernier la moitié d'une grande carte de France, qui comprend ‘douze grandes planches gravées par le dit Dankert’, pour la somme de quatre cents livres.

Les six premières planches étaient-elles les ‘six grandes feuilles’ ‘faisant la moitié de douze grandes planches de cuivre où est gravée la *France*, inachevée’, mentionnée dans l'Inventaire aprèsdécès de Sarah Pitten, en 1638?

Cela n'est peut-être pas impossible, bien qu'un doute subsiste. Dankert ne reconnaît-il pas ‘avoir vendu à Melchior Tavernier la moitié des planches d'une grande carte de France, comprenant douze planches gravées par le dit Dankert’ et, ne s'engage-t-il pas, en outre à graver ‘pour le dit Tavernier les autres planches de la carte’?

Cette carte ‘sera imprimée à frais communs au nombre de cinq cents exemplaires; chacun des contractants en gardera cinquante pour lui. Le reste sera vendu à profit égal au prix de quarante sols l'exemplaire. Les privilèges devront être obtenus des États de Hollande et du Roi de France’.

À la suite du marché en question, il est spécifié que ‘Pierre (I) Mariette, graveur en taille-douce, demeurant rue Saint-Jacques, s'engage d'accomplir à la place du dit Tavernier, le marché conclu avec Corneille Danckert et aux mêmes conditions’.

Ce fut chez Pierre II Mariette, cette fois, que devait paraître, en 1662, la carte à titre latin et français, *Totius europae Novae...*, *Carte exacte et nouvelle de l'Europe* que le dessinateur ou le graveur ‘tira des meilleurs autheurs de nostre temps’, après avoir donné ‘au S^{r} Tavernier les principales parties de cette Europe en diverses cartes’.

Le titre, à la gauche du haut, est inscrit dans un grand cartouche avec Mars et Minerve, assis sur des dauphins, d'épaisses guirlandes de fleurs tenues par des amours et un cartouche pour armoiries,

resté en blanc. (Bibliothèque Nationale, Département des Cartes et Plans, Ge.C. 8144).

Pierre I Mariette.

Toujours le 12 février 1644, Melchior Tavernier vendit à Pierre I Mariette, plus marchand en tailledouce que graveur, établié à l'enseigne de l'*Espérance*, rue Saint-Jacques ‘différentes planches de géographie, figures, livres, cartes géographiques, tant de l'impression d'Amsterdam que d'autres impressions, livres d'architecture, papiers blanc et noir, presse à imprimer, armoires et tablettes pour mettre les marchandises, moyennant la somme de 11.200 livres, payables en plusieurs fois’.

Le montant de la somme laisse discerner la valeur et l'importance de la vente. Il est précisé que ‘le dit Tavernier promet, en outre, de livrer au dit Mariette, dans un an, et sans augmentation de prix, les planches de cuivre représentant l'*Asie*, l'*Afrique*, l'*Amérique*, que le dit Tavernier fait graver en Hollande par Corneille Dankert; il y fera graver le nom de Mariette, les corrigera et fournira au dit Mariette les légendes qu'il convient de mettre aux cartes et dont le dit Mariette se servira pour celles qu'il fera imprimer à ses frais’. Suivent des précisions pour le règlement[33].

Melchior Tavernier et François Langlois, dit Ciartres.

Le même 12 février 1644, Melchior Tavernier vendit au fameux François Langlois dit Ciartres, dont P.-J. Mariette a dit qu'il fut celui ‘qui fit le plus de commerce de la gravure’ et se trouvait rue Saint-Jacques, à l'enseigne des *Colonnes d'Hercule* ‘plusieurs livres, instruments de mathématiques, compas et planches de cuivre gravées et autres marchandises de graveur’ moyennant la somme de 5.000 livres, payables en plusieurs termes[34].

Ce n'était pas la première vente faite par Melchior Tavernier à François Langlois, dit Ciartres, dont nous avons largement parlé antérieurement[35].

Déjà, le 7 mai 1639, Tavernier avait vendu à Langlois dit Ciartres

33 M.-A. Fleury, *op. cit.*, pp. 670-671. (fonds VI, liasse 235) et inventaire après décès de Pierre I Mariette. (Inédit).

34 Idem., *op. cit.*, p. 670. (fonds VI, liasse 235) et inventaire après décès de François Langlois dit Ciartres. (Inédit).

35 *Gazette des Beaux-Arts*, 1953, pp. 167-188.

et à sa femme, Madeleine de Collemont, laquelle après la mort de Ciartres épousera Pierre II Mariette et sera, de cette façon, à l'origine des dynasties des Langlois et des Mariette, 'quantité de tailles douces d'Italie'. Il s'y ajoutait d'importants cuivres: ceux des *Cinq Sens de nature*, de Bosse, vingt planches de sa *Noblesse*, neuf planches de ses *Soldats* (*Les Gardes françaises*, Duplessis, n^{os} 1332-1340, titre compris). Puis, venaient les vingt-six planches, copies des *Gueux*, de Callot, vingt-cinq planches de cartouches de Rabel, vingt-quatre planches de l'*Astrée* et de l'*Aminte*, plusieurs paysages de Rabel, des paysages de Merian, gravés par Bosse, d'après des originaux avec *excudit* de Pierre Aubry (Duplessis, *op. cit.*, 1040-1043), six planches des *Maisons Royales*, un '*preneur de Tabac*', un '*Saint-Lorent*' (sic), deux planches de *grands bouquets d'orfèvrerie* et pour terminer les cinquante-huit planches des *Travaux d'Ulysse*[36].

Les Figures de l'Astrée.

Ces Figures de l'Astrée dont Melchior Tavernier vendit les cuivres à François Langlois dit Ciartres avaient été conjointement publiées par eux en 1632, alors que Tavernier se trouvait à l'*Épi d'or.* La suite est indépendante des différentes éditions de l'oeuvre de Honoré d'Urfé[37].

Melchior Tavernier contrôleur, clerc d'office de la Maison du duc d'Orléans.

La vente du 7 mai 1639 à François Langlois dit Ciartres et à sa femme, les ventes du 12 février 1644 au même Langlois dit Ciartres et à Pierre Mariette paraissent confirmer que Melchior Tavernier souhaitait abandonner son commerce de gravures et de cartes géographiques.

Comme déjà indiqué plus haut, la *Carte générale du Royaume de France avecq tous les Pays circonvoisins*, de N. Sanson, datée de 1658, n'est qu'une réédition d'une carte de 1645, peut-être antérieure.

Devenu, probablement assez fortuné, Melchior Tavernier dut souhaiter s'élever du point de vue social.

36 M.-A. Fleury, *op. cit.*, p. 664 Minutier central (fonds VI, liasse 225) et inventaire après décès de François Langlois, dit Ciartres (Inédit).

37 Voir: Chanoine C.O. Reure, *La vie et les oeuvres d'Honoré d'Urfé*, Paris, 2^{e} édit., 1910.

À cette fin, quatre jours avant les ventes du fatidique 12 mai 1644, qui semblent bien indiquer une liquidation de sa boutique puisque même la presse fut vendue, Melchior Tavernier acquit une charge. C'était celle de Louis Perdreau ‘controleur et clerc d'office de la Maison de Monsieur, oncle du Rol, duc d'Orléans’[38].

Le prix de 2.000 livres pour l'acquisition de cette charge, acquisition approuvée par le duc d'Orléans, laisse penser qu'elle devait être assez modeste.

Melchior Tavernier s'en contenta. Il était également possesseur *en indivis* avec son beau-frère Pierre Pitten, bourgeois de Paris, d'un quart de la Seigneurerie de Pampoul, sise en la paroisse de Septeuil. Il revendit ce quart à Pierre Pitten le 16 avril 1645[39].

Melchior Tavernier, propriétaire de brasseries.

Devenu assez opulent pour pouvoir donner à chacune de ses quatre filles une dot de 12.000 livres[40], Melchior Tavernier possédait plusieurs brasseries. Elles se trouvaient dans le quartier des Gobelins, où commençaient à travailler des liciers flamands, amateurs de bière.

Décès de Melchior Tavernier.

Remarié avec Suzanne Gobille, Melchior Tavernier mourut en 1665. Son inhumation eut lieu au cimetière protestant de la rue des Saints-Pères, le 26 mai (*Frères Haag*).

***

Lorsque Melchior Tavernier fut mis au tombeau, sa ‘tâche’ avait été bien accomplie, après celle de Gabriel Tavernier. Plus que son père, il avait contribué à organiser le commerce de la gravure en France et, plus particulièrement celui des cartes géographiques durant la première moitié du XVIIe siècle. Grâce à lui, après l'action exercée par Gabriel Tavernier, on discerne plus complètement les liens qui unirent des marchands français à des éditeurs ou à des graveurs des Pays-Bas du Nord et du Sud. Il y a là, un fait,

38 M.-A. Fleury, *op. cit.* p. 669, (fonds VI, liasse 235), 8 février 1644.
39 Idem, *op. cit.*, p. 673.
40 Idem, *op. cit.*, p. 673.

peu connu, mais capital et décisif pour la double histoire de la gravure française et de la cartographie de la fin du XVIe siècle jusqu'à la première moitié environ du siècle suivant.

De prentenhandel in Frankrijk in de 17e eeuw: de Taverniers

De Franse prentenhandel in de 17e eeuw werd gedurende bijna 70 jaar beheerst door Gabriel Tavernier en zijn zoon Melchior. Zij hadden zich te Parijs gevestigd en waren gespecialiseerd in prachtig uitgewerkte, decoratieve geografische kaarten met een artistiek karakter.

Over de Taverniers werd heel wat verwarde en onjuiste informatie gepubliceerd, o.a. door Nagler en Van Ortroy. Of er enige verwantschap bestaat tussen Gabriel Tavernier en de 16e-eeuwse Antwerpse lettersnijder en drukker Ameet Tavernier is aan twijfel onderhevig, maar de mogelijkheid is niet uitgesloten. Zij behoorden alleszins tot een verschillende geloofsovertuiging. Gabriel was nl. protestant, zoals blijkt uit gegevens verstrekt door de gebroeders Haag in hun werk 'France protestante'.

Als graveur zou Gabriel met een kaart van Frankrijk hebben bijgedragen tot de atlas 'Le Théâtre Françoys', in 1594 uitgegeven door Maurice Bouguereau. De stelling van pater de Dainville, als zou Gabriel Tavernier ook de elf andere kaarten voor deze atlas hebben gemaakt, blijft betwistbaar. Dank zij archivalische gegevens, verzameld door Mej. M.-A. Fleury en gepubliceerd in deel I van haar 'Documents du Minutier Central' (1969), konden een aantal nieuwe elementen aan de biografie van Gabriel Tavernier worden toegevoegd en ook enkele feiten worden rechtgezet. Omtrent het jaar van overlijden van Gabriel bestaat echter nog steeds geen zekerheid; in 1614 leefde hij nog, maar op 7 december 1615 werd het huurcontract van zijn huis overgenomen door zijn weduwe, Suzanne Tonnelier.

Zijn zoon Jean-Baptiste, wereldreiziger en diamanthandelaar, werd in de adelstand verheven en legde in een boek over zijn reizen ook getuigenis af van zijn vaders geografische kennis. Hij stierf in 1689 in Kopenhagen. Melchior Tavernier, zoon van Gabriel, ontplooide een grote activiteit als kopersnijder, als uitgever van prenten en van aardrijkskundige kaarten. Hij drukte zijn stempel op de prentenhandel in Frankrijk in de eerste helft van de 17e eeuw. Een van zijn grote verdiensten is dat hij nauwere betrekkingen aanknoopte met Vlaamse en Hollandse kunstenaars en uitgevers, die de Franse grafiek en prentenhandel in aanzienlijke mate beïnvloedden. Ook Rubens vertrouwde Tavernier zijn belangen in Parijs toe en liet hem in 1626 verschillende prenten geworden.

Melchior, die zich aanvankelijk in het huis van zijn vader vestigde ('*à la Huppe*'), verhuisde in 1632 naar het 'Île du Palais' en schijnt daar onder verschillende uithangborden gewerkt te hebben: '*à l'Épi d'or*', 'à la Rose rouge' en '*à la Sphère Royale*'.

Tot de belangrijkste aardrijkskundige werken, uitgegeven door Melchior, behoren een herziene en vermeerderde uitgave van het 'Théâtre géographique de France' van Jean Le Clerc (1634-1637) en 4 verschillende verzamelingen met kaarten en plattegronden van Nicolas Tassin. Ook werken over architectuur, geïllustreerd door Abraham Bosse, zagen bij hem het licht. Het is niet onwaarschijnlijk dat tussen Tavernier en Bosse een vennootschap tot stand kwam; zij hebben zich in ieder geval een tijdlang bediend van hetzelfde uithangbord. Met heel wat meer zekerheid daarentegen kon worden uitgemaakt, dat Tavernier zich met René de Siette, sieur de La Goustière, associeerde n.a.v. de uitgave van 'La Prise de La Rochelle'. Voor dit werk ontwierp de Siette nl. de illustraties, die door Tavernier gesneden werden. Van de bekende Franse cartograaf Nicolas Sanson gaf Melchior (tussen 1637 en 1645) een hele reeks werken uit.

De boedelceel, opgemaakt na het overlijden van Melchiors eerste vrouw Sarah Pitten in 1638, levert heel wat interessante gegevens omtrent de persoonlijke bezittingen, de bedrijfsuitrusting, de voorraden, enz. van Tavernier. Uit de inventaris blijkt o.a. dat Melchior ook mathematische instrumenten - zoals aardglobes, hemelglobes, passers, vergrootglazen en koperen trekpennen - verkocht. Niet alleen een opsomming van bijna alle koperplaten, op dat moment in het bezit van de uitgever, vindt men in deze inventaris terug, maar ook een lijst met de namen van klanten, schuldenaars en schuldeisers.

Melchior Tavernier onderhield tenslotte ook nauwe handelsrelaties met de Amsterdamse graveur Cornelis Danckerts, de Parijse graveur en prentenhandelaar Pierre I Mariette en de Parijse kopersnijder en kunsthandelaar François Langlois.

Hij stierf te Parijs in 1665.

Lucas van Leydens 'Melkmeid'
Een proeve tot ikonologische interpretatie

door Leo Wuyts
(Antwerpen)

In zijn beschrijving van *Het leven van Lucas van Leyden / uytnemende Schilder / Plaetsnijder / en Glas-schrijver*[1] vermeldt Carel van Mander de 1510 gedateerde gravure van de *Melkmeid* (B 158) (afb. 1) als de 'seer aerdich en suyver ghesneden (prent van) eenen Boer en Boerinne met dry Koeyen: de Boerin opghestaen wesende van melcken / bewijst de strammicheyt oft vermoeytheit van het sitten / en is een uytnemende stucxken / dat seer ghesocht wort'[2].

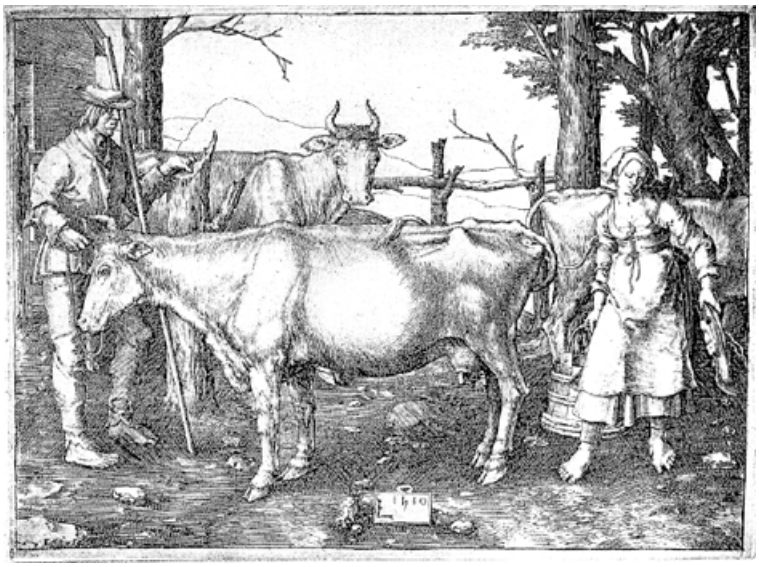
De artistieke kwaliteiten van dit jeugdwerk zijn door de commentatoren herhaaldelijk onderstreept. Van Mander zelf vernoemde de prent trouwens samen met enkele andere gravures uit de jaren 1508-1510[3] 'om te bewijsen / en in ghedacht te houden / tot een groot verwonderen / wat volcomen vruchten soo groene spruyt heeft voortghebracht'[4]. Weinig aandacht echter werd tot nog toe besteed aan het onderwerp, waarop Carel van Mander trouwens ook niet inging. Men heeft de realistische uitbeelding van de koeien geprezen en men heeft gewezen op de dominerende plaats, welke

1 C. van Mander, *Het Schilder-Boec...*, Haarlem, 1604, fol. 211 r°-215 r°.

2 *Ibidem*, fol. 212 r°-212 v°.

3 *Ibidem*, fol. 211 v°-212 r° worden tevens vermeld: *Mohammed vermoordt in dronkenschap de monnik Sergius* (B 126) *van* 1508; de reeks van negen cirkelvormige *Passietaferelen* (B 57-65), de *Temptatie van St.-Antonius* (B 117) en de *Bekering van Paulus* (B 107) van 1509, een *Ecce Homo* (B 71), *Adam en Eva uit het paradijs verdreven* (B 11) en het *Hondenvlooiend vrouwtje* (B 154) van 1510.

4 *Ibidem*, fol. 212 v°.



AFB. 1. Lucas van Leyden, De melkmeid (B158)

door het vee in de voorstelling wordt ingenomen. De figuren van de koewachter en van de melkmeid zijn immers naar de buitenkanten van de compositie verdrongen. Bij deze vaststellingen werd de prent de oudste genrevoorstelling der Noordnederlandse kunst genoemd, een verre voorloper van het dierstuk, dat pas meer dan honderd jaar later in de schilderkunst werd geïntroduceerd en op meesterlijke wijze werd beoefend door o.m. een Paulus Potter, een Albrecht Cuyp en een Adriaan van de Velde[5]. Met de mogelijkheid dat het stuk ook een verhalende inhoud kon hebben, werd geen rekening gehouden. Een dergelijke inhoud wordt door Friedländer zelfs formeel afgewezen, waar hij opmerkt dat het in deze prent enkel gaat om een 'rein genrehaftes Thema, das nicht lehrhaft, nicht humoristisch, sondern mit schwerfälliger Nüchternheit behandelt ist'[6]. Het is echter bekend dat onze oude meesters hun profane werken zeer vaak allegorisch hebben bedoeld en dat zij in hun voorstellingen graag vermonde en versluierde dubbelzinnigheden van diverse strekking presenteerden. Het is derhalve wel erg onwaarschijnlijk dat Lucas van Leyden tegenover het onderwerp van deze prent een zo nuchter standpunt zou hebben ingenomen als tot nog toe werd aanvaard. Daarom is deze bijdrage bedoeld als een poging om door te dringen tot de anecdote van deze ogenschijnlijk zo weinig verhalende voorstelling.

Reeds vroeger werd erop gewezen dat de betrekkelijke hoekigheid in de houding van de melkmeid door van Mander zeer eenzijdig geïnterpreteerd werd als 'strammicheyt oft vermoeytheit van het sitten'. In de vormentaal van het vroeg zestiende-eeuws maniërisme is het spel van beweging en tegenbeweging van de in de heupen, schouders en hoofd zich wendende figuur bedoeld als

5 N. Beets, *Lucas de Leyde*, *(Collection des grands artistes des Pays-Bas)*, Brussel-Parijs, 1913, p. 41-43; R. Kahn, *Die Graphik des Lucas van Leyden*, Straatsburg, 1918, p. 21-22; M.J. Friedländer, *Lucas van Leyden*, *(Meister der Graphik, XII)*, Leipzig, 1924, p. 14, 16-17; N. Beets, *Lucas van Leyden*, *(Palet Serie. Een reeks monografieën over Hollandsche en Vlaamsche schilders. Vijftiende en zestiende eeuw)*, Amsterdam, s.d., p. 16; A.J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines à la fin du XVIII^e siècle. Deuxième partie. Le XVI^e siècle. Les graveurs d'estampes*, Parijs, 1935, p. 10-11; J. Lavalleye, *Lucas van Leyden. Pieter Bruegel der Aeltere. Das gesamte graphische Werk*, Wenen-München, s.d., p. 13.

6 M.J. Friedländer, *loc. cit.*

de uitdrukking van soepele elegance, ook al is deze hier met een niet geheel overwonnen stroefheid weergegeven[7]. In zijn leerdicht prijst van Mander trouwens zelf een dergelijke geprononceerde contrappost-houding als zeer bevallig en welstandig aan[8]. Dit melkmeisje wekt echter de indruk meer te zijn dan alleen maar een gracieuse boerenmeid. Van Leyden stelde haar voor met de erotische bekoring van een pittig deerntje. Men lette maar op de grote platte strohoed in haar hand en op haar wijde décolleté met de hoge welving van haar jonge boezem in het openstaande hemd[9], op de prominente curve van haar heup[10], op de vlakke maar duidelijke ronding van haar buik[11] met de suggestie van de lieslijn en haar schoot onder de beide kreuken in haar schort, op de stand van haar voeten[12] en op de duidelijke beweging van haar ene dij onder haar

7 G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, III, Den Haag, 1939, p. 237.

8 C. van Mander, *Den Grondt der Edel vry Schilder-const...*, Haarlem, 1604, fol. 12 r°-12 v°, IV: 8-14.

9 Men vergelijke deze vestimentaire details met de kledij van de *Lichtekooi* op de burijngravure van de monogramist ISD in de studie van L. Lebeer, 'De blauwe huyck' in *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, VI (1939-40), p. 189. Zij draagt een analoge strohoed en bovendien blijkt uit het onderschrift dat het openstaande hemd een ondubbelzinnige uitnodiging is voor de 'hennetasters' om het 'hinneken nae haer eyeren (te) tasten'.

10 Steunend op P. Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, *XXXIV*, *De spino dorsi*, die de lendenen en de zijden van het menselijk lichaam uitlegt als de zetel van de geslachtelijke begeerte, meent H. Miedema, *Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const*, *uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door...*, Utrecht, 1973, Dl. II, p. 451, noot IV: 6a, dat een sterk naar buiten zwenkende heup als een hiëroglief voor de wellust kan worden beschouwd.

11 De weliswaar eerder discrete beklemtoning van de buikpartij kan eveneens hiëroglifisch bedoeld zijn ter aanduiding van de luxuria. In het aan Albertus Magnus toegeschreven tractaat *De secretis mulierum* en zijn latere vertalingen en bewerkingen wordt immers voorgehouden dat bij de vrouwen de wellust rond de navel ligt. Cfr. L. Elaut, *Der vrouwen heimlichheid. Een middeleeuws leerdicht over gynekologie en verloskunde in Nederlands van nu gezet en ingeleid door...*, Gent, 1974, p. 52, vs. 1449-1450.

12 Volgens C. van Mander, *Den Grondt...*, fol. 13 r°, ontbreekt het de Vrouw, die met gespreide benen staat, aan eerbaarheid. In dit verband leert hij:

> Doch te maken de voeten van een Vrouwe
> Al te wijt van een ghestaen oft ghelegen/
> Sonderlinghe staend'/is ghedaen ontrouwe
> Teghen den welstandt/vereysschende nauwe
> De voeten by een/van eerbaerheyts weghen.

Uit de contekst (IV: 17h) blijkt dat hij hierbij in de eerste plaats denkt aan de voorstelling van het vrouwelijk naakt, maar men kan aannemen dat een eerbare vrouw erop lette om nooit met gespreide benen te staan.

rok[13]. Zijn haar preuts afgewende hoofdje en haar schuchter neergeslagen blik hiermee in tegenspraak, of is die preutsheid maar voorgewend en die schuchterheid slechts geveinsd? Ook zonder naar hem te kijken zal zij immers wel weten hoe de pummelige koewachter over de koe heen naar haar provocerende figuurtje loenst en wat hij daarbij denkt, om niet te zeggen: wat hij zich daarbij wenst.

Deze gedachten en/of wensen zijn overigens ook voor de beschouwer gemakkelijk te vermoeden, zelfs wanneer hij de athletische gestalte of de grote neus van de man niet als de uiterlijke kentekenen van een buitengewone viriliteit beschouwt[14] en zelfs

13 Niet alleen de beweging der dij onder de rok, maar tevens de duidelijke suggestie van alle lichaamsvormen doorheen de kleding, herinneren aan het voorschrift over de waarneming van de 'gracelijcheit' bij C. van Mander, *Den Grondt...*, fol. 14 v^{o}, IV: 34:

> Lustich behendigh sullen oock verschijnen
> Alle roeringhen van leden oft letten
> Der Nimphen, Goddinnen en Concubijnen/
> Ghelijck Ariosto beschrijft Alcinen,
> Die niet eenen voetstap en ginck versetten/
> Het en waren al stricken ende netten
> Der Liefden/om in te vanghen Roggieren/
> Met een gracelijck en aerdigh bestieren...

waarbij men de 'concubijnen' wel op een lijn zal mogen zetten met de courtisanes en de gewone deernen.

14 Dat een athletische gestalte algemeen in die zin werd beschouwd, wordt humoristisch geïllustreerd door de woorden van een 'cleyn manneken', die in *Reffereijn CVI* van *Jan van Steyvoorts Refereinenbundel anno MDXXIV* (Ed. F. Lyna en W. van Eeghem, Antwerpen, s.d., Vol. 1, p. 221-213, vs. 50-60) zich smalend uitlaat over deze reputatie van de 'langhe wapperen' en zich tevens beroemt op het prestatievermogen der kleinen met de woorden:

> Wat syn sy/dan daghelicks lancks soe slappere
> dese langhe gaernpapen/van herten flouwe
> Mer wy cleyn mannikens soe lancs soe dappere
> wy vlieghen te beddewaerts by een vrouwe
> En spelen smoc smoc mit lichten ghetouwe
> daer dees langlijfs hob hob mit gaen te wercke
> Sy mochten doot ligghen/ia op myn trouwe
> die proper cleyn meyskens/in elcke percke
> Al syn wy soe groet niet als sampson de stercke
> tes een ghemeen segghen soe ick meene
> Een man es een man wat leyt aen die langhe beene.

De grootte van de neus werd reeds in de Oudheid met de viriliteit in verband gebracht. Hiervan getuigen o.m. de zeispreuken: Noscitur ex naso quanta sit mentula viri, en: Noscite e naso quanta sit hasta viri.

zonder de schuin opgerichte herdersstaf als een ithyphallisch symbool te interpreteren. Geen vermoeden echter, maar zekerheid hieromtrent krijgt hij door de uitgebeelde situatie in verband te brengen met het scabreuse verhaaltje over het mooie boerinnetje, zoals dit in volgend vroeg zeventiende-eeuws berijmd raadsel bewaard is gebleven:

> Onlancx ginc ick na tvelt om 'sgeest vreucht te vermere
> Int opgaen vande son int kriecken vanden dach/
> Int soetste vande Mey/ daer ick een werck aensach/
> Verwonderings waerdich/ van een kuysche maecht hantere
> Een vantse in het velt die sy met schone woorden/
> Soo streeckte/ dat sy wat na haer voornemen kreech/
> En strelend' aen zijn sijd seer sachtlick neder seech/
> Tot dat sy hem tot een aengenaem werck bekoorde
> Een senuachtich ding heeft sy met vreucht gevat/
> Gestreecken op en neer soo langen tijt/ tot dat
> Sy daer ded' met een greep een seer soet Sap uutlopen:
> Dit heeft sy in een hol tusschen haer been gedaen/
> En daer door tenemael contentement ontstaen/
> Tot dat sy meerder vreucht van hem weer stont te hopen.
>
> Die beduydenisse is een Boerin die comende int Velt een
> Koe met soete woorden lockt, het langh' zeenachtigh dingh
> zijn de speenen die sy soo langh strijct op ende neer
> tot dat daer de melck uutcomt, die sy in de Emmer, die
> sy tusschen haer beenen heeft staen, doet[15].

Door dit verband te leggen weet de beschouwer echter ook meteen dat het in Lucas' prent niet om een verliefde knecht en om een snoepgraag meidje gaat, maar wel om een jonge vrouw, die in alle fatsoen het vee wenst te melken en daarom de loensende koewachter

15 *Incogniti Scriptoris Nova Poemata ante hac nunquam edita. Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raedtselen/voor de derdemael oversien, vermeerdert ende verbetert*, Leiden, 1624, fol. *5 v^{o} - *6 r^{o}. (Ed. J. Becker, Soest (Nl), 1972).

negeert, voor zoverre althans haar werk dit toelaat. Zoals in het toepasselijk verhaaltje, waar de verwoording opzettelijk dubbelzinnig werd gehouden, is ook hier het libertinisme maar schijn.

Bij deze vaststellingen mag logischerwijze worden aanvaard dat de voorstelling minder omwille van het onderwerp werd uitgevoerd dan om de dubbelzinnigheid van de situatie. Wordt het ‘verwonderings waerdich werck’ van de aanhalige en vingervaardige ‘kuysche maecht’ een stoeipartijtje met de koewachter of de meest alledaagse karwei van elementaire veeverzorging? In deze vraag, die de beschouwer naar eigen goeddunken kan beantwoorden, ook al is er maar één correct antwoord voorzien, ligt de pointe van de voorstelling. Voor dergelijke dubbelzinnigheden waren Lucas' tijdgenoten voorzeker heel wat ontvankelijker dan de moderne beschouwer. Met dit soort humor waren zij immers vertrouwd door de kluchten en de refereinen in 't sotte van de rederijkers.

Deze interpretatie wordt overigens niet enkel gesteund door de dubbelzinnigheid in de uitbeelding van de personages, maar ook door de opbouw zelf van de compositie.

In deze compositie is het zonder meer duidelijk dat het hoofdaccent valt op de koe, welke in het centrum van het voorplan met een opmerkelijke realiteitszin in haar volledige lengte is uitgetekend. Duidelijk benadrukt ze de horizontale beweging van de in breedtezin uitgewerkte voorstelling, welke links en rechts wordt afgesloten door de vertikale beweging in de figuren van de koewachter en van de melkmeid, vertikale beweging die overigens in mineurtoon wordt voortgezet in de boomstam en het stuk huisgevel enerzijds, in de fraai bewerkte boompartij anderzijds. Deze laatste elementen dienen bovendien, samen met de beide andere, slechts ten dele zichtbare runderen en de heg, als beeldafsluiting. Het nauwelijks aangeduide vergezicht in de achtergrond blijft hiervoor immers te onbeduidend, ook al kan men het bezwaarlijk uit de prent wegdenken.

Dienen vanuit het louter technisch standpunt de figuren van de koewachter en van de melkmeid enkel als afsluiting van de compositie, dan impliceert dit nog niet dat zij als verhalend element geen of slechts een ondergeschikte betekenis zouden hebben. Door hun opstelling in hetzelfde beeldvlak en volgens het principe

van de nevenschikkende compositie - welke van Mander aanprijst om een onderwerp voor te stellen, waarvan de inhoud of geschiedenis gemakkelijk moet begrepen worden[16] - zijn ze even belangrijk als de koe zelf, die ze flankeren. Koe, koewachter en melkmeid zijn als een verhalend geheel gedacht en binnen dat geheel is de koe tegelijk verbindingsteken en scheidingsteken tussen de beide personages. Ze schept evenzeer een relatie tussen de koewachter en het meidje als een afstand. Het hangt er enkel vanaf of de beschouwer de initiële gedachte 'melken' - welke door de opzettelijk centraal geplaatste koe wordt geëvoceerd - in reële of in overdrachtelijke zin op de voorstelling toepast.

Hierbij kan men zich nog afvragen waarom Lucas van Leyden de personages niet nadrukkelijker als een deerne en als een vrouwengek heeft voorgesteld en waarom hij het decorum van zijn prent niet soberder heeft gehouden. Door het minutieuse realisme wordt immers de indruk gewekt dat de voorstelling 'naer het leven' werd uitgevoerd en dat het inderdaad om niet meer gaat dan de weergave van een 'tranche de vie'. Men bedenke echter dat dergelijke onderwerpen meestal opzettelijk vaag werden gehouden. Zoals later de emblemata waren ze ongetwijfeld bestemd voor een relatief kleine groep van 'ingewijde kunstminnaars', die hierin een ludieke aansporing tot ontcijfering vonden, en waren ze niet bedoeld om door 'Ian alleman met het eerste aensien' te worden begrepen[17].

Koppelt men nu deze bedenkingen aan van Manders opmerking, dat de gravure van de *Melkmeid* een 'uytnemende stucxken (is) dat seer ghesocht wort', dan kan men zich de vraag stellen of het succes van de prent niet meer te zoeken is in haar humoristische

16 C. van Mander, *Den Grondt...*, fol. 18 v^{o}-19 r^{o}:

> Wij sien ons Voorouders/wanneer sij naemlijck/
> Een devoot' History wilden beleyden/
> De besonderste Beelden sy bequaemlijck/
> Voor aen uytmuntich (soot wel is betaemlijck)
> Seer mercklijck stelden/om wel t'onderscheyden
> Soo dat d'aenschouwers sonder langhe beyden
> Den sin oft d'History wel raden conden/
> Sulcx te volghen is nut en goed ghevonden.

Van Mander vermeldt hier weliswaar expliciet religieuse voorstellingen, maar het is evident dat het onderwerp niets wijzigt aan het gestelde principe.

17 Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam, 1614, *Voor-reden*, p. (ij).

dubbelzinnigheid dan in haar artistieke kwaliteiten. Voorstellingen van deze strekking waren ongetwijfeld door vele verzamelaars gegeerd en men kan zich dan ook gemakkelijk indenken dat dit uitzonderlijk blad van Lucas van Leyden als een kostbare rariteit werd beschouwd. Men kan er zich dan wel over verwonderen dat van Mander hierop zelfs geen allusie heeft gemaakt. Beter dan wie ook moet hij toch vertrouwd zijn geweest met de principepes van allegorisering en van polyinterpretabiliteit. Hijzelf hanteerde deze principepes immers voortreffelijk in zijn *Uutlegghinge* op Ovidius' *Metamorphosen*, waarin hij heeft 'ghevolght dese wijse / te verhalen eerst de geschiedenis / daer de Fabel op is ghebouwt: daer nae / watter natuerlijck mede aenghewesen is: ten lesten / de leerlijcke en stichtlijcke uutlegghinghen' omdat deze fabels 'sijn seer nut om de zeden te verbeteren / en den Mensch aen te leyden tot een oprecht / deughdigh / eerlijck / borgherlijck leven...'[18]. Ook in zijn ikonologisch handboek[19] past hij die principepes toe om de betekenis van de meest alledaagse dingen tot een nieuwe inhoud om te buigen en ze door een overdrachtelijke denkwijze uit de dagelijkse realiteit te verheffen tot symbolen van ethisch-morele wijsheden.

In de prent van de *Melkmeid* ligt de overdrachtelijke betekenis echter niet in het morele, doch wel in het erotisch-amorele vlak. Het is ongetwijfeld om deze reden dat van Mander de meerduidigheid heeft genegeerd. De scabreuse dubbelzinnigheid is immers niet te verenigen met zijn opvatting dat de kunst het nuttige moet verenigen met het aangename[20], dit is, zoals pas geciteerd: de zeden verbeteren door de beschouwer aan te sporen tot een leven van oprechtheid, deugdzaamheid, eerlijkheid en civisme. Dit blijkt ten andere overduidelijk uit zijn commentaar op die andere prent van Lucas van Leyden, het *Musicerend oud paar* (B 155) (afb. 2), waar hij schrijft dat men hierin 'siet een verstandighe schoon uytbeeldinghe van een oudt Manneken en Vrouken / die natuerlijck hun Musijckinstrumenten oft speel-tuygh op malcander accorderen / oft ghelijckstemmich over een brenghen / wel schijnen-

18 C. van Mander, *Uutlegghinghe en singhevende verclaringhe op den Metamorphosis Pub. Ovidij Nasonis...*, Haarlem, 1604, fol. iiij v^{o}.

19 C. van Mander, *Uutbeeldinghe der Figueren...*, Haarlem, 1604, passim.

20 H. Miedema, *op. cit.*, Dl. II, p. 305.

AFB. 2. Lucas van Leyden, *Musicerend oud paar* (B155)

de uyt den Philosooph Plutarchus te wesen ghenomen / daer hij schrijft van de Houwelijcke Wetten / dat in desen staet des Mans woordt binnen den huyse meest moet gelden / even ghelijck de grootste snaeren van het meest Instrument meest en grover gheluyt gheven: want hy heeft den Man het meeste Instrument in den handen ghemaeckt'[21]. Van een reminiscensie aan Plutarchus' uitspraak, dat het woord te voeren den man past, kan hierbij echter geenszins gesproken worden. Het is een hineininterpretatie van van Mander, die ook hier de amorele dubbelzinnigheid negeert. De erotische symboliek van snaarinstrumenten, inzonderheid van luiten, violen en vedels, die meermaals voorkomen als attributen van de luxuria, is immers voldoende bekend[22] om te begrijpen dat het hier om een wellustig oud paar gaat. Voor wie hieraan toch nog mocht twijfelen, kan bovendien verwezen worden naar de achttiende-eeuwse anonieme geschilderde imitatie van de prent, die onomwonden de allegorische bedoeling kenbaar maakt door het onderschrift, dat de oude man volgende woorden in de mond legt:

> Mijn Snaren Sijn Noch Fix, Soo Wel Als Al De Rest
> Maer als Mijn Aeltie Helpt Dan Gaetet Alderbest[23].

De voorgestelde interpretatie berust volledig op het raadsel, dat geciteerd werd uit de *Enigmes Ioieuses pour les Bons Esprits. Dat zijn / Cluchtighe Raetselen voor alle Ionghe Geesten. Met de Verklaringe van dien, de welcke hier achter aen volgen elck op zijn Folio*, opgenomen in de reeds genoemde derde editie van de *Incogniti Scriptoris Nova Poemata...*, Leiden, 1624[24]. Deze derde editie is de oudst bekende. Van de eerste druk, klaarblijkelijk in

21 C. van Mander, *Het Schilder-Boec...*, fol. 214 r°.

22 A.P. de Mirimonde, 'La Musique dans les Allégories de l'Amour. I, Vénus, II, Eros' in *Gazette des Beaux-Arts*, LXVIII (1966), Vol. 1, p. 265-290, en LXIX (1967), Vol. 1, p. 319-346; A.P. de Mirimonde, 'Les Allégories de la Musique. II, Le Retour de Mercure et les Allégories des Beaux-Arts' in *Gazette des Beaux-Arts*, LXXIII (1969), p. 353 en afb. 20.

23 A.P. de Mirimonde, *Musique et symbolisme chez Jan-Davidszoon de Heem*, *Cornelis-Janszoon et Jan II Janszoon de Heem*, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, p. 255 en fig. 5.

24 Cfr. voetnoot 15.

1618 en eveneens in Leiden verschenen[25], en van de tweede, niet nader te situeren uitgave, bleef geen exemplaar bewaard.

Van deze verzameling *Enigmes Ioieuses* is bekend dat ze teruggaat op oudere publicaties. Met toevoeging van een illustratie en van een Latijnse en een Nederlandse vertaling werden ze overgenomen uit Pierre Larivey's *Facétieuses nuits* van 1573, een werkje dat op zijn beurt een vertaling in het Frans is van Straparola's *I piacevoli notti*, in 1550 te Venetië uitgegeven[26]. De steller van de Leidse uitgave wenste om begrijpelijke redenen onbekend te blijven[27], maar het is gebleken dat deze Incognitus Scriptor niemand minder is dan de eminente Duitse classicus Kasper Barth, wiens aanwezigheid in Leiden wordt aangetoond door zijn inschrijving op 26 augustus 1615 in het *album studiosorum* der universiteit[28].

Drie raadsels uit de derde Leidse uitgave gaan niet terug op Larivey's boek. Met hun begeleidende afbeelding werden ze aan de oorspronkelijke verzameling toegevoegd, vermoedelijk op initiatief van de uitgever, want in 1624 verbleef Barth niet meer in de stad. Zijn aanwezigheid aldaar is overigens slechts voor de jaren 1615 en 1617 gedocumenteerd. Ze beslaan zes bladen, gefolieerd met een asterisk van * tot *6 en voorzien van een eigen instructie voor de boekbinder, en ze werden ingelast tussen de ongepagineerde blz. 30 en de gepagineerde blz. 31. Het feit dat ze een latere toevoeging zijn wordt overigens ook nog bevestigd door het ontbreken van een Franse redactie. Ze zijn enkel in het Latijn en het Nederlands gesteld[29].

Van deze raadsels is dit van de melkmeid er een. Mogelijk werd het door de onbekend gebleven auteur zelf bedacht, maar het is waarschijnlijker dat het werd ontleend aan een mondelinge traditie. De vraag is dan echter tot wanneer men deze mag laten opklimmen. Is het te gewaagd om aan te nemen dat ze reeds ten tijde van Lucas van Leiden bestond? Blijkbaar niet. Wanneer men er de overige raadsels en de andere gedichten van de bundel op naleest, dan

25 J. Becker, *op. cit.*, *Introduction*, p. 4.
26 *Ibidem*, p. 11.
27 *Ibidem*, p. 17, noot 8.
28 *Ibidem*, p. 6-7.
29 *Ibidem*, p. 2.

blijkt immers dat het merendeel der in erotische zin aangewende beelden reeds in de literatuur en/of de schilder- en graveerkunst der vroege 16e eeuw nawijsbaar zijn als metaforen en allegorieën ter omschrijving van het minnespel. Het moge volstaan om in dit verband enkel te verwijzen naar het aanspannen van vioolsnaren en het bespelen van viool, vedel of luit, een motief dat ook in de hoger besproken prent van het *Musicerend oud paar* de pointe van de voorstelling vormt. De tijdspanne van ruim honderd jaar, welke ligt tussen het drukken van Lucas' prent in 1510 en de publikatie van de derde editie der *Nova Poemata* in 1624, staat derhalve de aanwending van het raadsel als clavis interpretandi der voorstelling niet in de weg.

‘La laitière’ de Lucas van Leyden. Essai d'interprétation iconologique

Jusqu'à présent la gravure de Lucas van Leyden figurant la ‘Laitière’ a toujours été considérée comme la représentation d'une scène de la vie quotidienne et comme le premier tableau de genre, devançant de plus d'un siècle les oeuvres de Paul Potter, d'Albert Cuyp et d'Adrien van de Velde. Cependant, cette gravure est aussi une allégorie. En examinant l'iconographie des deux personnages représentés, il est clair que la laitière est figurée d'une manière raffinée mais peu explicite comme une fille légère, et que le paysan est typé d'une façon subtile comme étant un coureur de jupons. Il est donc évident que l'artiste a voulu suggérer une relation frivole entre ces deux personnages. Cette intention devient encore plus évidente lorsqu'on sait qu'au 16e siècle le verbe ‘traire’ avait également une signification érotique, comme le prouve le texte de l'énigme, cité ci-dessus. Dans cet ordre d'idées notre représentation nous semble une énigme: la laitière vient-elle à la rencontre de son amant ou vient-elle simplement pour soigner le bétail? Libre choix au spectateur. On peut s'étonner de ce libertinage, qu'il soit présent ou qu'il soit dissimulé aux yeux du spectateur. N'oublions pas qu'on peut d'une part interpréter la gravure représentant le Vieux couple faisant de la musique, du même artiste, comme une allégorie scabreuse et que d'autre part le libertinage devait être nécessairement camouflé pour que la représentation reste plus ou moins énigmatique. En effet, c'est précisément l'énigme qui constitue la moelle du problème!